العمارة الإسلامية

المصطلحات الفنية والطرز والتخطيط

مجموعة كتاب

الكتاب: العمارة الإسلامية.. المصطلحات الفنية والطرز والتخطيط

الكاتب: مجموعة كتاب

الطبعة: ٢٠٢٠

الناشر: وكالة الصحافة العربية (ناشرون)

٥ ش عبد المنعم سالم – الوحدة العربية – مدكور- الهرم – الجيزة
جمهورية مصر العربية
هاتف : ٣٥٨٢٥٢٩٣ _ ٣٥٨٦٧٥٧٦ _ ٣٥٨٦٧٥٧٥
فاكس : ٣٥٨٧٨٣٧٣

APA

E-mail: news@apatop.comhttp://www.apatop.com

دار الكتب المصرية
فهرسة أثناء النشر

العمارة الإسلامية.. المصطلحات الفنية والطرز والتخطيط /
مجموعة كتاب
– الجيزة – وكالة الصحافة العربية.
١٧٥ ص، ١٨*٢١ سم.
الترقيم الدولى: ٨ – ٣٠٦ – ٤٤٦ ٩٧٧– ٩٧٨
أ – العنوان رقم الإيداع : ٢٣١٢٨ / ٢٠١٧

العمارة الإسلامية

المصطلحات الفنية - والطرز والتخطيط

وكالة الصحافة العربية
«ناشرون»

تقديم ..

إذا كانت العمارة هي السجل الذي يحفظ تاريخ الأقدمين،
فإن العمارة الإسلامية، وخاصة الدينية منها قد سجلت لنا
تاريخ الدول المتعاقبة وأعطتنا صورة صادقة عن منشئها،
دونتها كتب السير والآثار عند الرحالة والمؤرخين.

والعمارة الإسلامية هي أحد مظاهر الحضارة التي ميزت التاريخ الإسلامي، ولا تزال هذه العمارة إلى الآن شاهدة على عظمة هذه الحضارة وإنسانيتها، وهي لم تقتصر على المساجد والمنازل فقط، بل امتدت لتشمل المدارس والأسبلة والقلاع والحصون وهذا يدل على اهتمام الحضارة الإسلامية بكافة مناحي النشاط الاقتصادي والاجتماعي وأيضا الحربي، وجمعت العمارة الإسلامية بين مختلف أشكال الفنون الأخرى للدرجة التي اعتبر اليونانيون معها أن العمارة الإسلامية هي أم الفنون.

وقد نشأت العمارة الإسلامية في بداياتها كحرفة بسيطة من حرف البناء في أبسط أشكاله، ثم تطورت حتى نشأت عنها مجموعة من الفنون المعمارية المختلفة، وتعد العمارة من أهم مظاهر الحضارة، فالعمارة هي المرآة التي تعكس آمال الشعوب وأمانيها وقدراتها العلمية وذوقها الرفيع، بل وفلسفتها أيضا، وانقسمت العمارة الإسلامية إلى ثلاثة أنواع هي عمائر دينية مثل المساجد والأضرحة، وعمائر مثل القصور والقناطر والأسبلة والمدارس، وعمائر حربية مثل القلاع والحصون والأبراج والأسوار والبوابات.

والمتأمل لمفردات التشكيل المعماري الإسلامي يرى أنها ترتبط بالمنهج

الإسلامي أكثر مما ترتبط بالشكل الظاهري، وإنْ كانت القيم التشكيلية في العمارة الإسلامية لدليل التقدم العلمي والفني والثقافي للمجتمع، ولكن بالقدر الذي تحدده القيم الإسلامية في الوسطية دون إسراف أو تقتير.

ويضم هذا الكتاب ست دراسات عن العمارة الإسلامية، تتكامل فيما بينها لترسم لوحة شاملة لتلك العمارة، من حيث نشأتها وتطورها وخصائصها، وأيضا مشاكل دراستها، ونصف الدراسات للمؤرخ المتخصص في العمارة الإسلامية الدكتور حسن عبدالوهاب، ولد بالقاهرة في ٣١ أغسطس ١٨٩٨،، لأب كان من علماء الأزهر الشريف، وكذلك جده لأبيه الذي كان من أعلام القراءات ورسم المصحف، و قد تتلمذ حسن عبدالوهاب عليهما وعلى صديقهما العلامة أحمد باشا تيمور.

وكان لنشأته بمنطقة مصر القديمة حيث تكثر فيها الدور الأثرية ذوات المشربيات والنوافذ من الخشب الخرط الرقيق، والتي يقال عليها أرابيسك، دورا في توجيهه لدراسة العمارة الإسلامية، وله فيها اكتشافات مهمة منها:

١ـ اكتشاف محراب المعز لدين الله بالجامع الأزهر.

٢ـ اكتشاف تابوت المشهد الحسيني.

٣ـ اكتشاف فسيفساء قبة الصالح نجم الدين أيوب.

بالإضافة إلى اكتشاف العديد من التحف الفنية والمصاحف الشريفة المحفوظة بالمتاحف المصرية.

وله نحو عشرة كتب حول الآثار والعمارة الإسلامية، فضلا عن جهوده الكشفية، ومقالاته التي نشرها بصفة منتظمة بجريدة الأهرام المصرية منذ عام ١٩٣٧، ولمدة ثلاثين عاما حتى وفاته في ١٩٦٧، وقد تم منح اسمه جائزة

الدولة التقديرية في العلوم الاجتماعية لعام ١٩٦٨ بعد عام من وفاته.

أما عن دراساته التي تشغل نصف هذا الكتاب، فيتناول في أولها "المصطلحات الفنية للعمارة الإسلامية" حيث يعاني المشتغلون بتاريخ العمارة الإسلامية في مختلف الأقطار من صعوبة تفهُّم ما يكتبه الآثاريون عن آثار بلادهم، وكثيراً ما يجدون اختلافاً في التعبير عن المصطلحات المعمارية بين كتّاب قطر واحد بحسب ثقافة كلٍّ منهم، بل أكثر من هذا فإن الدارسين للعمارة بلغة أجنبية يلجئون إلى التعبير عن المصطلحات بالإنجليزية أحياناً وبالفرنسية أحياناً أخرى وكثيراً ما يعجزون عن وضع مصطلح عربي لها أو التعبير الصادق عنها.

ويوضح أن المصطلحات المعمارية المتداولة في مصر مرجعها ما اصطلح عليه عمال كل صناعة، وتابعهم فيها موثقو الحُجج، فقد كان الموثق عندما يدون وصف مسجد أو عقار موقوف، يستعين بالمعمار في إملاء الوصف المعماري وذلك منذ القرن السابع الهجري (الثالث عشر الميلادي). وقد يكون قبل ذلك، ولذلك نرى الوثائق الجيدة التحرير تتفق في الوصف منذ القرن السابع الهجري (الثالث عشر الميلادي) إلى القرن الثاني عشر الهجري (الثامن عشر الميلادي) اللهم إلا في تغييرات طفيفة طرأت مع الزمن، أو لعدم إلمام المعماري الذي قام بالإملاء. والكثير من مصطلحات تلك الوثائق متداول إلى الآن، ومنها ما أهمل استعماله فتعذَّر فهمه. ويقترح حلا عمليا لتلك المشكلة يتمثل في عمل قاموس موضح بالرسومات للتفاصيل المعمارية في مختلف الآثار وفي مختلف العصور يكتب أمام كل رسم الاسم الشائع في مختلف الأقطار، فإذا ما اتفق الاسم في أكثر من قطر ذكر الاختلاف في الأقطار الأخرى، حتى إذا ما تبين أن الاختلاف ناشئ عن تحريف أو لسبب آخر.

وفي الدراسة الثانية "الفتوحات الإسلامية وخصائص العمارة الإسلامية"، يوضح دور الفتوحات في نشأة العمارة الإسلامية، حيث نجح العرب في تعريب الأقطار التي افتتحوها حيث اندمجوا في أهل البلاد وتعلموا منهم الزراعة والصناعة، وذلك بعكس ما اتهموا به من أنهم لم يمارسوا زراعة ولا صناعة.

أما الثالثة فلامس فيها قضية لم يسبقه إليها أحد من الباحثين وهي " الاثار المنقولة والمنتحلة في العمارة الإسلامية"

أما الدراسات الأخرى فتبدأ بدراسة "جماليات الخط العربي في العمارة الاسلامية" للدكتور حسن الباشا واقتصر فيها على دراسة ما يشتمل عليه الخط العربى من خصائص ذاتية جميلة وقيم فنية تبعث فيمن يزاوله أو يستوحيه أو يتذوقه النشوة والمتعة وكذلك ما يشتمل عليه من إمكانيات ساعدته على التطور نحو الإتقان والجمال.

واعتمد على دراسة الكتابة الأثرية على العمائر ورأى أنها تخدم التصميم العام للمبنى سواء من الخارج او من الداخل بحيث قد لا يستقيم جمال المظهر العام بدونها إذ يكون للخط قيمة تشكيلية أحياناً في تحزيم المبنى، وإضفاء طابع القوة عليه فضلاً عن الحيوية وقد يكون له أثره في تقوية الإحساس بالسمو والصعود في العقود واضلاع القباب وقد يحقق الخط التكامل بين الشكل الكلى والقيمة الضوئية وملامس الأسطح .

وكان للخط العربى فضله على الزخرفة الاسلامية بعامة بحيث فهو أكسبها طابعه الجمالى القائم على التناسب بين النقطة والخط، كما كان له دوره في زخرفة المشغولات الفنية بكافة انواعها، واشترك مع زخارفها النباتية والهندسية في تكوين تصميمها، بل إنه في بعض الأحيان اقتصر به على زخرفة

التحف وتجميلها وتكوين تصميمها العام، وجاء الخط متوافقاً مع الشكل والملمس السطحى وسائر الأشكال الزخرفية الأخرى، وهكذا تعاون الخط والفن والمهارة الصناعية والفكر الناضج والخيال الفياض في تصميم التحفة الجميلة وإخراجها وكثيراً ما كانت ترمز الكتابة لوظيفة التحفة فضلاً عن مضامينها الأخرى من تسجيل أو توقيع أو دعاء أو غير ذلك واستخدم في الكتابة على التحف التطبيقية الحفر والطلاء والمينا والتكفيت والتذهيب كما استخدمت المادة نفسها أحياناً كما هى الحال في النسيج والسجاد .

بعده يدرس الدكتور شريف يوسف مراحل تطور فن العمارة الإسلامية.. ويميز بين فترات أربع كبرى للتطوَّر، ثم ينتهي الكتاب ببحث حول القيم الجمالية في فن العمارة الإسلامية للدكتور السيد عبد العزيز سالم.

ويتضح من هذه الدراسات الثلاثة أنه لا يمكن الفصل بين العمارة والفن التشكيلي، فالمؤرخون يعتبرون العمارة عملا إنشائيا يتم تكوينه لكي يبرز صور الفنون المختلفة، فالعمارة تهتم بالنحت والرسم حسب البيئة المحيطة ثم تنوعت بعد ذلك الفنون والأشكال والخامات فاستخدمت الزخارف المتنوعة والنحت بأنواعه كالنحت على الخشب والجبس، واستغل الفنان المسلم قدراته وابتكاراته استغلالا صحيحا فظهرت القباب والقبوات وغيرها.

وهناك العديد من العناصر التي استخدمت في ذلك منها الزخارف النباتية المستوحاة من أوراق الأشجار والسيقان بعد أن طورها المعماري المسلم، كما استخدمت أيضاً الزخارف الهندسية مثل الخطوط المستقيمة والمنحنية والمنكسرة، وكذلك الأشكال الهندسية مثل المثلث والمربع والبيضاوي، بالإضافة إلى الزخارف الخطية وهي تشمل الخط العربي بكل أنواعه المختلفة كالفارسي والديواني والثلث وغيرها.

وتشير الدراسات إلى وجود ارتباط وثيق بين الخط العربي والعقيدة الإسلامية، كما استخدم المعماري المسلم الزخارف المعمارية وهي المستمدة من أشكال معمارية مثل الأعمدة والمآذن والأبواب.

العمارة الإسلامية لم تسر على نمط واحد ولكنها تعددت بتعدد البلدان والأماكن فكل مكان اختلف عن غيره من أماكن أخرى حتى داخل الدولة الواحدة تنوعت أشكال العمائرالإسلامية من عصر لآخر، فالعصر الفاطمي مثلا يختلف عن العصر المملوكي أو العصر الفاطمي في مصر. لذلك تميزت العمارة الإسلامية بغنى مفرداتها المعمارية، واهتمامها بالنواحي الحياتية جميعها، فظهرت المباني الدينية من مساجد ومدارس وتكايا وزوايا وخانقاهات (دور الصوفية)، وأبنية مدنية كالدور والقصور، وأبنية عامة كالبيمارستانات (المشافي) والخانات (محطات استراحة المسافرين)، والحمامات والأسواق. كما ظهر الاهتمام بالحدائق والسبُل المائية على صعيد تخطيط المدن إضافة إلى العمارة العسكرية، وبُنيت القلاع والتحصينات والأربطة (قلاع دفاعية تقام على امتداد الشريط الساحلي).

ومن الدراسات جميعا يمكن استكشاف البعد الفكري في العمارة الإسلامية، فقد اعتمد الفن الإسلامي على الرمزية والتجريد وسيلة في التعبير المعماري. فالرقش (الأرابيسك) مثلاً هو حالة تعبيرية تفسيرية معينة للكون والوجود، فمن خلاله استطاع الفنان المسلم أن يصوّر الإنسان بشكله ومضمونه بما يمثله هذا المخلوق الصغير من عالم كبير ليس له نهاية، وبفلسفة صوفية تلاقت مع مبدأ تحريم التصوير والتشبيه في الإسلام. والمقرنص في العمارة الإسلامية هو عنصر اعتمد على فن الرقش بأبعاده الفلسفية عدا كونه عنصراً معمارياً للربط البصري بين الانتقال الشاقولي

والخط المنحني.

وتجلت الرمزية أيضاً في العمارة الإسلامية بتأكيدها أشكال المربع والدائرة والعلاقة الجدلية بينهما، وهو ما يُلاحظ في مساقط الأوابد المعمارية المشهورة في التاريخ الإسلامي، فالمربع يمثل العناصر الأربعة المكونة للطبيعة في الفلسفة الصوفية وهي (النار والهواء والماء والتراب). وأتت المئذنة لتعبر عن الارتقاء نحو السماء عن طريق الآذان والدعوة إلى أداء فروض الصلاة. والمتأمل لمفردات التشكيل المعماري الإسلامي يلحظ ارتباطها بالمنهج الإسلامي أكثر مما ترتبط بالشكل الظاهري، وإنْ كانت القيم التشكيلية في العمارة الإسلامية لدليل التقدم العلمي والفني والثقافي للمجتمع، ولكن بالقدر الذي تحدده القيم الإسلامية في الوسطية دون إسراف أو تقتير.

الناشر

المصلحات الفنية للعمارة الإسلامية

حسن عبد الوهاب

يعاني المشتغلون بتاريخ العمارة الإسلامية في مختلف الأقطار مشقّة في تفهُّم ما يكتبه الآثاريون عن آثار بلادهم، وكثيراً ما يجدون اختلافاً في التعبير عن المصطلحات المعمارية بين كتّاب قطر واحد بحسب ثقافة كلٍّ منهم، بل أكثر من هذا فإن الدارسين للعمارة بلغة أجنبية يلجئون إلى التعبير عن المصطلحات بالإنجليزية أحياناً وبالفرنسية أحياناً أخرى وكثيراً ما يعجزون عن وضع مصطلح عربي لها أو التعبير الصادق عنها.

وقد ظن بعض العلماء أن الرجوع إلى كتب اللغة والتقاط الكلمات اللغوية لتلك المصطلحات قد يفيد!. ونحا هذا النحو أستاذنا المغفور له أحمد تيمور باشا إذ كان يلتقط بعض الكلمات الخاصة بالعمارة من كتب اللغة، وعلى هذا النحو سار المجمع اللغوي في التقاط أو نحت كلمات للمصطلحات الهندسية، وهي بعيدة كل البعد عن المصطلحات الفنية المستعملة في مختلف الأقطار والمدوَّنة في الوثائق، اللهم إلا النزر اليسير منها.

وقد سبق أن طالبني المغفور له محمد مسعود باستعمال المصطلحات اللغوية أو الاقتباس مما كتبه المؤرخون كابن عذاري في وصفه لجامع قرطبة، وقد فاته رحمه الله اختلاف المصطلحات واللهجات في الأقطار الإسلامية منذ القدم لا في العمارة وحدها بل في كل الفنون، وأوضحت له وقتئذ أن ما

استعمله من مصطلحات في بحوثي عن الآثار بمصر مقتبس مما هو مدوَّن في الحجج وفي كتب الخطط منذ أقدم العصور، وضربت له الأمثال، فاقتنع يومئذ رحمه الله.

فنحن إذا استعملنا– مثلا– كلمة رواق لجزء من أجزاء المسجد فليس من يُلزم الأندلس وبلاد المغرب باستخدامها بدلا من كلمة بلاط المستعملة عندهم لهذا الغرض، وإذا نحن أطلقنا على مستودع المياه لفظة حوض أو خزَّان، فلا نُلزم أهل تونس والقيروان باستخدام هذا الاسم بدلا من "ماجل" المتعارف عليه هناك.

* * *

والمصطلحات المعمارية المتداولة في مصر مرجعها ما اصطلح عليه عمال كل صناعة، وتابعهم فيها موثقو الحُجج، فقد كان الموثق عندما يدون وصف مسجد أو عقار موقوف، يستعين بالمعمار في إملاء الوصف المعماري وذلك منذ القرن السابع الهجري (الثالث عشر الميلادي). وقد يكون قبل ذلك، ولذلك نرى الوثائق الجيدة التحرير تتفق في الوصف منذ القرن السابع الهجري (الثالث عشر الميلادي) إلى القرن الثاني عشر الهجري (الثامن عشر الميلادي) اللهم إلا في تغييرات طفيفة طرأت مع الزمن، أو لعدم إلمام المعماري الذي قام بالإملاء. والكثير من مصطلحات تلك الوثائق متداول إلى الآن، ومنها ما أهمل استعماله فتعذَّر فهمه.

كل هذا حدا بي إلى أن أتقدم إلى مؤتمر الآثار المنعقد بدمشق في سنة ١٩٤٧ باقتراح عمل معجم لتلك المصطلحات، وبعد المناقشة فيه أقرَّه المؤتمر، وانتخب أعضاء لجنة المصطلحات، كما أقرّ تأليف مكتب في القاهرة يكون على اتصال بالآثاريين لتأليف هذا المعجم.

غير أنه مع الأسف لم ينشأ المكتب ولم تجتمع اللجنة، وهذا ما دعاني إلى أن أتقدم إلى المؤتمر الثاني للآثار المنعقد ببغداد سنة ١٩٥٧ باقتراح وضع قاموس للمصطلحات الفنية الأثرية جاء فيه:

"لوحظ أن أسماء التفاصيل المعمارية للعمارة والآثار يختلف التعبير عنها في مختلف الأقطار مما يحول دون الانتفاع بما ينشر عن الآثار في تلك الأقطار، وخير وسيلة للقضاء على تلك الاختلافات معالجة الموضوع بالوسائل الآتية:

١- عمل قاموس موضح بالرسومات للتفاصيل المعمارية في مختلف الآثار وفي مختلف العصور يكتب أمام كل رسم الاسم الشائع في مختلف الأقطار، فإذا ما اتفق الاسم في أكثر من قطر ذكر الاختلاف في الأقطار الأخرى، حتى إذا ما تبين أن الاختلاف ناشئ عن تحريف أو متقارب توحد........

وقد اجتمعت لجنة المصطلحات في صباح يوم ٣٠ من نوفمبر سنة ١٩٥٧ وتُليت تلك المذكرة، وعرضتُ مجموعة الرسومات لمختلف التفاصيل المعمارية مع مسمياتها المستعملة بمصر وما يقابل بعضها من مترادفات في الأقطار الأخرى.

وبعد المناقشة أقرَّ المؤتمر، ووافقت جامعة الدول العربية "على إنشاء المعجم الآثاري" وطريقة تأليفه واللغات التي يترجم إليها، وتأليف لجنة فنية دائمة يعهد إليها بذلك العمل ويخصص لها الاعتماد اللازم للتأليف والنشر.

وها نحن أولئك في انتظار تأليف تلك اللجنة وقد مضى على ذلك عام وأكثر.

ولبيان أهمية هذا المعجم وضرورة البدء فيه باللغة العربية أذكر نماذج مما نعانيه نحن الآثاريون من اختلاف المصطلحات بالرغم من تذوُّقها إلى حدٍّ ما بحكم الوصف. فما بالك بغير الآثاريين؟

فنحن نقرأ– مثلاً– في الحوليات الأثرية التي تصدرها دائرة الآثار بدمشق وصفاً لقبَّة العصافير للأستاذ وصفي زكريا يقول فيه إن "القبة موضوعة على طنبور مثمَّن"، وهو ما نسميه في مصر "رقبة القبة".

وفي بحث آخر في المجلة المذكورة عن مدافن الملوك والسلاطين في دمشق وصف للشبابيك المسدودة في رقبة بعض القباب– بأنها كُوى عمياء– وهي ما نطلق عليها في مصر "مُضَاهِيات" لأنها لم تفتح من الأصل.

ويعبرون أيضاً عن الأعتاب الحجرية بأسْكُفَّة حجرية، ويعبرون عن المزررات بالمُصاقبة، وعن جانبي المحراب بالخدَّين، ويقولون: إن الجدار فُكَّ سُوفة بعد سُوفة؛ وكأنهم يقصدون قولنا: مدماك بعد مِدماك[1].

وفي التعبير عن النجارة المجمَّعة حشواتها يقولون مدكّكة.

وفي حلب يطلقون القسطل على المواسير الممتدة في باطن الأرض لتوصيل المياه النقية إلى المساجد والأسبلة.

وفي تونس يعبرون عن الأروقة المحيطة بصحن جامع الزيتونة "بالمجنّبات" وعن الصهريج بالداموس، وعن المقرنص بالمقربص.

وقرأت في مجلة سومر التي تصدرها مديرية الآثار القديمة العامة في بغداد أوصافاً لتفاصيل معمارية، منها وصف لمصراع باب جامع "الإمام باهر"

([1]) المدماك: صف البناء بالحجر.

بالموصل "بأنه يتشكل من حشوة واحدة تملأ جميع سطحه وهي داخل عُضادتين "وكفسيجين" بالأعلى والأسفل نطاق من "نحاس". ولولا أني رأيت الباب ما فهمت الكفسيجين ويعني بهما حشوتي الباب من أعلى وأسفل.

ويعبرون عن البرامق[1] الخرط في المقاصير والحواجز الخشبية بـ "زُكَّات"، وهي تعبيرات إن فهمها العراقي فلن يفهمها المصري ولا الشامي ولا المغربي. ولا أدري هل لهذه التعبيرات أصل في توثيقاتهم؟

* * *

لا أحاول التوسع في التعريف بدقائق التفاصيل المعمارية والصناعية الآن، ولكني أريد البدء بالوحدات أولاً. وإلا لو جارينا شرح دقائق لتلك التفاصيل لدخلنا في خضم لا نهاية له. وهو ما يجب أن نخوضه إذا ما قُدِّر العمل في المعجم، وعلى سبيل المثال أذكر دقائق صناعية لجانب منبر من القرن التاسع الهجري (الخامس عشر الميلادي) في مصر.

يشتمل جانب المنبر– ويعرف بالريشة– على: حشوات– كندة– صرر مخمسة شعب السقطة – خناجر – نصف كندة – كندة السقطة – نصف ترس المثمن – نصف ترس الاثنى عشر– ثمن ترس الاتنشري – بيت غراب – نصف سقط – زقزوق – ترس الاتنشري– ربع ترس المثمن– كندة جدار – صرر مخمسة – ترس المعشّر – نصف خنجر – نصف جدار – صرر مسدسة – مُقْلة وهي قمة المنبر.

إنها مصطلحات لا تعرف إلا إذا شرِّح المنبر ورسمت تلك الأجزاء وكتب عليها مسمياتها.

([1]) البرمق: جزء مستدير مقسم في الدرابزين.

وفي كلمتي هذه أورد بعض مصطلحاتنا المستعملة بمصر فيما بين الفنيين والصناع والتي دوّن الكثير منها في الوثائق وكتب التاريخ:

♦ **المقسط الأفقي للمسجد وللمدرسة:**

يتكون المسقط الأفقي للمسجد الجامع من سور يحيط بالمسجد تتوسطه الأبواب التي تؤدي إلى دِرْكاة (طُرقة مربعة) ومنها إلى الصحن الذي تحيط به أربعة إيوانات، يتكون كل إيوان من أروقة سقوفها محمولة على عقود وعمد، يعبّر عنها أحياناً ببوائك.

♦ **الرواق:**

والرواق هو الصفُّ المحصور بين العمد، والممتد من قبلي إلى بحري، فإذا ما امتدَّ من الشرق إلى الغرب قاطعاً على المحراب فهو "المجاز"، وهو لا يوجد في مصر إلا في جامعي الأزهر والحاكم بأمر الله، ثم أطلق "المجاز" على الطرقة الواقعة بين الإيوانين والتي تصل بابي المسجد. وقد ورد هذا التعبير في حجة مسجد مراد باشا المنشأ في العصر العثماني، وهو نوع من تخطيط مساجد هذا العصر.

والرواق مصطلح على استعماله في حجج المساجد والدُّور وكتب الخطط، فقد قال ابن دقماق في كتابه "الانتصار لواسطة عقد الأمصار" عن زيادات جامع عمرو بن العاص سنة ٣٥٨هـ (٩٦٨م) "وزاد فيه أبو بكر محمد الخازن رواقاً واحداً"، كما ذكر عن الحاكم بأمر الله أنه أزال كثيراً من الفسيفساء[1] التي كانت في أروقة جامع عمرو، وأمر بعمل الرواقين اللذين

([1]) الفسيفساء: فصوص زجاجية ملونة ومذهبة تتألف منها أشكال هندسية وزخرفية، وهو ما يلتبس على كثير من الكتاب فيعبرون عن الرخام الملون في الوزارات والمحاريب بالفسيفساء.

صحن الجامع.

وكتب المقريزي في كتاب "المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار" عن الجامع الأزهر والكتابة التاريخية التي كانت بدائر القبة "بالرواق الأول".

وكذلك كان تداول كلمة رواق لهذا الغرض في سوريا وفلسطين فها هو شمس الدين أبو عبد الله محمد ابن أحمد البنَّاء المقدسي يقول في كتابه "أحسن التقاسيم" عن الجامع الأموي بدمشق:

"ودائر على الصحن أروقة"، وفي فقرة أخرى يقول: "رواق طويل عقدت قناطره" ويصف المسجد الأقصى بقوله: "وعلى الصحن من الميمنة أروقة وعلى المؤخر أروقة".

ولا عبرة لما وصف به ابن جبير الأروقة بجامع دمشق بالبلاطات، فإنه عبَّر عنها بلغة بلاده (الأندلس)، ومثله ابن عبد ربه الأندلسي في كتابه "العقد الفريد" فإنه يصف المسجد الحرام بأسلوب بلاده بأن له ثلاث بلاطات، وبأن لمسجد الخيف مما يلي المحراب أربع بلاطات.

♦ الإيوان:

إذا أطلقنا كلمة إيوان على القسم من أقسام الجامع الأربعة المشتملة على أروقة، فإن هذا يخالف المصطلح عليه لغويًّا وفنيًّا. لأن الإيوان كلمة فارسية معناها البيت المعقود بالآجر المرتفع البناء غير مسدود الوجه مثل إيوان كسرى. وهذا الوصف ينطبق على إيوانات المدارس فهي مكوّنة من عقد كبير معقود أحياناً ومسقوف أحياناً أخرى، ولا تكون بداخله أروقة بالوصف السابق، وعبّر به المقريزي عند وصفه لمدرسة السلطان حسن إذ قال إن إيوانها مثل إيوان كسرى.

ووصفوا تخطيط المدارس في حججها بأنه مكوَّنة من أربعة أواوين، كلٌّ منها معقودٌ قنطرةً مشهّرة[1] بالحجر الأبيض والأحمر.

ومع ذلك فإننا غير مبتكرين لهذا التعبير ولكننا مقلدون؛ فقد عبَّر به المقريزي عند ذكره لجامع "المؤيد شيخ" بأنه أقيمت به الجمعة ولم يكمل منه سوى الإيوان القبلي... ومعروف أنه يشتمل على أروقة لأنه مسجد جامع.

وسبقه بهذا التعبير موثق حجة هذا الجامع عند وصفه للجامع بأن الإيوان البحري يشتمل على رواقين، وأن الإيوان الغربي به رواقان. وفي هذا الوصف تمييز لإيوان الجامع من إيوان المدرسة.

وفي حُجة الملك الأشرف قايتباي يصف مسجده المنشأ بالصحراء سنة ٨٧٩ هـ (١٤٧٤م) وتصميمه متعامد مثل المدرسة "بأنه يشتمل على أربعة أواوين بينها دور قاعة" (صحن الجامع).

والإيوان الغربي في هذا الجامع مقسم إلى أقسام ثلاثة أكبرها هو الوسط، ومنخفض عن الجانبين. وقد عبّر عن الجانبين بِسِدِلّات شاع استعمالها في وصف إيوانات المدارس والمساجد التي على شاكلته.

ثم تطور التعبير بهذين المصطلحين: الإيوان، والرواق. وسايرناه تبعاً لما جاء في حجة مسجد الأشرف برسباي بالخانكاه سنة ٨٤١هـ (١٤٣٧م)– وهو مسجد جامع– وأن له أربعة أواوين بها أروقة ذات عمد وقناطر، إذ أطلق اسم رواق على الحجرة الكبيرة علو القاعة. كما عبّر بإيوان عن القسم المرتفع منها، وجاراه في هذا محرر حجة وكالة السلطان قايتباي بباب النصر فذكر أن بها أروقة بإيوان وأخرى بإيوانين. وهذا ما سايرناه في وصف القاعات الكبيرة

([1]) المشهرة: المبنية بحجر ملون أبيض وأصفر أو أبيض وأحمر.

حيث نصِفها كما وصفها موثق المؤيد بأنها ذات إيوانين بينها دورقاعة. والدورقاعة: هي القسم المنخفض بين الإيوانين؛ وهي ساحة مربعة بها أحياناً فسقية أو أرضية مفروشة بالرخام.

♦ الشَّرَفة:

هذا ما يتعلق بتخطيط المسجد والمدرسة وكلاهما يشتمل على تفاصيل أخرى لها مصطلحات. فالوجهات سواء بنيت بالحجر أو الآجُرّ، تنتهي من أعلاها بشرفة تنوعت أشكالها، فالشرفة الفاطمية تغاير الشرفة المملوكة المسننة، وهي تختلف أيضاً عن الشرفة المورَّقة عند المماليك الجراكسة ومن بعدهم.

♦ المقرنص والمزرَّر:

ويقال: حليِّت الأبواب والشبابيك بمُقَرْنصات مختلفة الأشكال وبمزرّرات متنوعة الألوان.

والمزرَّرة كسوة رخامية ملونة على شكل شَرَفات مورقة متداخل بعضها في بعض، وهو على أشكال.

والمقرنص مجموعة من الآجر أو الأحجار تنحت وتجمع بأشكال تكوّن نتوءاً بارزاً، ومنها ما له دلاّيات، وهو في القباب يساعد على الانتقال من المربع إلى المستدير أو المثمّن. وقد بدأ بطاقة واحدة تطورت إلى طاقتين في قباب الدولة الفاطمية ثم تطوّر وزادت حطاته[1] مع تطور القبة واتساعها وارتفاعها.

وهو في المنارات يساعد على إيجاد دورة للمؤذن بارزة عن جسمها

([1]) الحطة: هي الطاقات التي يعلو بعضها بعضاً.

المثمن أو المسدس أو الأسطواني، فهو كتكأة لجسم بارز.

والمقرنص ورد بهذا الاسم في وثائق دولتي المماليك وفي خطط المقريزي.

♦ **المسطبة:**

ويكتنف الأبواب العامة للمساجد والمدارس مسطبتان، وردتا بهذا الاسم في جميع الحجج في دولتي المماليك. ثم عبّر عنهما في القرنين الحادي عشر والثاني عشر الهجريين بمكاسل كما جاء في حجة مسجد مرزا ببولاق سنة ١٠١٩هـ (١٦١٠م). وحجة وكالة بالجمالية مؤرخة سنة ١١٨٦هـ (١٧٧٢م). ولعل تلك التسمية أطلقت عليها لتلكؤ الكسالى وجلوسهم عليها.

♦ **الرنك:**

وعلى بعض المدارس كانوا يقيمون رَنْك المنشئ لهذه المدرسة أي (شارته) المنبئة عن وظيفته، مثل الكأس للساقي، والسيف للسيّاف.

♦ **المصراع والخوخة:**

فإذا كان المدخل يُغلق عليه باب من مصراع واحد قيل يغلق عليه فردة باب، فإنْ توسطته فتحة بباب صغير في الوكالات والدور، قيل لها خوخة أو باب بخوخة.

ويتنوع وصف المصاريع ما بين مجمَّعة أو شغل عربي بسيط، أو سدَّة، أو مكسوة بالنحاس كلها أو بعضها، أو محفورة الحشوات بالأويمة الدقيقة. كما تختلف مسميات أجزائها ما بين عضائد وأنف ورءوس وأسكُفَّة وكوالين وأقفال وضُبب؛ (والضبب أقفال خشبية) وحلقة ومقرعة سماعية.

♦ الدركاة:

ومن يتجاوز باب المسجد أو المدرسة أو باب الدار يجد دِرْكاة، وهي الطُّرقة المربعة التي تؤدي إلى صحن المسجد، أو إلى دهليز المدرسة المؤدي إلى صحنها، أو إلى صحن الدار.

♦ الوزرة:

ومساجد ومدارس دولتي المماليك أزِّرت جدرانها وفرشت أرضياتها بالرخام بعدة رسوم وعدة ألوان، فيقال جدران لها وزرة رخامية من أشرطة ملوَّنة أو رخام خردة ملوَّن مطعَّم بالصَّدف، وأرض مفروشة بالرخام من مدوَّرات ومراتب أو خردة دقيقة.

وهذه الأوصاف هي الواردة أيضاً في الوثائق، وقد قرأتها في حجتي الأشرف برسباي بالخانكاه والقاضي يحيى بشارع الأزهر، وفي كتاب الضوء اللامع للسخاوي.

ولأجزاء الرخام وتقسيمها عند جمعها مسمّيات في الصنعة متعارف عليها بين الصنّاع على مثال ما هو موجود في تقاسيم أجزاء النجارة وغيرها من الفن العربي.

♦ المنبر والمحراب ومفرداتهما:

وفي أنحاء المسجد أو المدرسة نرى تفاصيل أساسية مثل المنبر والمحراب، وهما متفق على تسميتهما، مختلف على تسمية مفرداتهما:

فباب المنبر هو باب المتَقْدَم، والبابان الجانبيان بابا الروضة، وجانباه الريشتان، ثم جلسة الخطيب، والمُقْلَة فوقها.

هذا عدا وصفه حسب تقسيم ريشته إن كانت من أطباق معشرة أو اثنى

عشرية، أو حشوات مدقوقة أويمة أو مطعَّمة بالسن أو الأويمة، أو مِعْقَلِي أو قشر. ولكلٍّ من هذه الأصناف وصف لا يساعد على شرحه إلا الرسم.

وكذلك المحراب المكوّن من تجويفة تنتهي من أعلاها بطاقية مكسوة بأشرطة رخامية أو خردة دقيقة محوطة بعقد مزرّر بالرخام تكتنفه توشيحتان من الرخام الدقيق وتجويف المحراب مكسوٌّ جزؤه الأسفل بأشرطة رخامية ملوَّنة، ومن الوسط برخام دقيق مطعَّم بالصدف يكوِّن أشكالا هندسية.

♦ **الوَتَر والكابولي:**

وأمام كل محراب وترٌ من الخشب محمول على كابولين، ومثله فيما بين العقود لتعليق المشكاوات ومصابيح الإضاءة، وقد ورد تعريفه بهذا الاسم في حجة مرزا.

♦ **المزمَّلة، المزْيَرة، الكلج:**

وملحق بالمدارس وفي دهليز مدخلها حِنيَّة معقودة على وجهها حجاب من الخشب الخرط لإيداع أزيار الماء على كِلَجها (حواملها) الرخامية والمفرد كِلْجة عرفت في الوثائق القديمة "بمزمّلة" وفي الوثائق المتأخرة بمّزْيَرَة.

♦ **الطراز، الإفريز:**

ويتوسط وجهات بعض المدارس وبعض الإيوانات طراز مكتوب به نص وقفية أو نص تاريخي. وهذه التسمية موضع خلاف بين الآثاريين: أهو إفريز أم طراز. والحقيقة أن الإفريز هو السطر المكتوب أو المنقوش تحت السقف أو تحت الشَّرفات بالوجهات كما جاء في المراجع التاريخية؛ إذ يقول ابن رسته عند وصفه للكعبة الشريفة سنة ٢٩٠هـ (٩٠٢م): "وسقف الكعبة منقوش بالذهب والزخرف ويدور تحت السقف إفريز منقوش مذهب، وتحت الإفريز

إفريز من فسيفساء".

أما الطراز فهو السطر المكتوب بحروف كبيرة. فإن كان به نصٌّ تاريخي من جانبي الباب سُمي تاريخ طراز، حرِّف إلى رأس تاريخ.

وإن كان في منتصف الوجهة أو محيطاً بالإيوان عُرف بطراز، فقد عبر عنه بهذا الاسم المقريزي في واجهة مدرسة الناصر محمد بن قلاوون بالنحَّاسين، وورد ذكره في حجة وقف مدرسة القاضي يحيى بشارع الأزهر فيقول "بالإيوان الشرقي طراز منقوش بما شرطه الواقف في كتاب وقفه".

وذكره أيضاً موثق حجة وقف جامع مرزا ببولاق، وكلا الطرازين موجودان إلى الآن.

♦ **الدكة:**

وفي الإيوان الشرقي في كثير من المساجد والمدارس دكة المؤذِّنين، محمولة على عمد من الرخام، وكثيراً ما تكون من الرخام محوطة بشقق رخامية تفصِلها قوائم ذات رءوس رخامية مكورة نعبِّر عنها وعن مثيلاتها على سلالم مداخل المساجد: ببابات– عُبِّر عنها في الوثائق القديمة بدكة لها رمامين (جمع رمانة). كما وردت في حجتي الملك المؤيد شيخ والسلطان قايتباي.

♦ **القبة والمنارة:**

ومن أبرز التفاصيل في المساجد والمدارس والخوانق القبة والمنارة، وتسميتها متفق عليها في سورية ومصر.

أما في شمال إفريقية فيطلقون عليها: صومعة؛ وعلى نوع منها سُلَّمه من الخارج في العراق: المَلْوِية. وكذلك يطلقون على القباب المخروطية هناك "ميل".

فإذا ما شرَّحنا تفاصيل المنارة نجدها إما أن تكون قاعدتها مربعة إلى دورتها الأولى وما يعلوها مثمَّن ينتهي برأس مضلَّعة مثل المنارات الفاطمية والأيوبية.

أما المنارة المملوكي فمنها ما قاعدته مربعة حتى الدورة الأولى يعلوها مثمن به دورتان بارزتان على مقرنصات وتنتهي بعمد رخامية رشيقة أو أكتاف تحمل الخودة المضلعة أو المكوّرة فوقها الهلال.

أما المنارة المنشأة في العصر العثماني فإنها تكون أسطوانية مثل القلم الرصاص، وعبر عنها موثق حجة مرزا فقال: "مثل الشمعة" تنتهي بمخروط مصفح بالرصاص عرَّفه بخودة.

ومثلها القبة فإنها في كل أدوارها المعمارية لم تخرج عن مربع يحمل قبة تنوَّع شكلها من بسيطة إلى مضلعة من الداخل والخارج في العصر الفاطمي ومقرنصها من حطَّة واحدة أو حطَّتين.

ومنها ما حُلِّي سطحها بقنوات أو بنقوش داليّة أو هندسية أو مورّقة. وتعددت حطات المقرنص فيها طبقاً لعصرها ولارتفاعها، ومنها ما أحيطت رقبتها من الداخل والخارج بطراز مكتوب أو منقوش، وفتحت بالرقبة شبابيك ومضاهيات.

♦ **المضاهية:**

الفتحة التي تُحدَث لتضاهي ما جاورها أو قابلها وتكون مسدودة. والعمارة الإسلامية بها الكثير منها لحرص مهندسها على التماثل والمضاهاة.

* * *

أما النجارة فيطول شرح أجزائها سواء في الأبواب أو الدواليب أو

الكراسي أو المنابر أو الدكك أو السقوف أو أنواع الخرط وما أكثرها.

♦ **السقوف:**

وقديماً عبروا عن السقوف: بمسقَّف غشيم للسقف غير المدهون، أو مسقف حريري أو نقي حريري للسقوف المنقوشة المذهبة، أو شيخوني للذي حاكت نقوشه البيضاء والزرقاء نقوش الخانقاه الشيخونية.

وعبروا عن السقوف التي من رقعة واحدة ومحمولة على كرادي، بأنه مسقّف عجمي بكرديان كما جاء في حجة مسجد المؤيد شيخ وصفاً للطرف القبلي من سقف الرواقين الشرقيين.

♦ **الكردي:**

والكردي هو كابولي خشبي مستطيل للزينة ينتهي أسفله بمقرنص. ومنه ما يعبّر عنه بكردي رومي، وهو نوع منبعج من الوسط شاع استعماله في السقوف التركية.

♦ **القمريات:**

وتزين جدران المساجد والمدارس بشبابيك من جص مفرغ بأشكال زخرفية وهندسية خلفها زجاج ملوَّن يشع منه الضوء عرفت في الحجج القديمة بقمريات، وما كان منها مستديراً فوق المحراب عرف بقمرية مدوّرة.

ولمفردات هذه الصناعة مصطلحات لا تقل تنوعاً عن مصطلحات النجارة والرخام، بل تتفق في التعريف بمصطلحات الوحدات الهندسية، فيوصف بعضها بأنه شباك من الجص المفرغ مدورات بداخلها وردة مورَّقة على ١٢ تحيط به سبّاحة ثم بردورة.

وفي شباك آخر نجد أنه يتكون من ترس، ١٢ كنجة، ١٢ نجمة مخمسة

ومسدسة، وفي شباك آخر "مسدس بدقماق".

♦ **الفسقية:**

ويتوسط المساجد والمدارس فسقية تقوم عليها قبة فوق عمد يعبر عنها خطأ بميضأة لتحويلها مؤخراً للوضوء.

وعلى ذكر الفسقية أذكر أنها تسمية من مسميات القبور وردت منذ القرن الخامس عشر وفي حجة وقف أم حسين بك.

♦ **السبيل:**

وملحق بالمدارس سبيل يعلوه كتّاب مفتوح الوجه أو الوجهين إذ يشتمل على بائكتين يحملهما عمود رخامي وينتهي من أعلاه برفرف خشبي محمول على كوابيل خشبية، وهناك نوع آخر من الرفارف المقامة على أسبلة القرن التاسع عشر الميلادي كبيرة البروز حُلِّي باطنها بصرر زخرفية عُبِّر عنه برفرف شَكْمَة مثل الذي في أسبلة أم حسين بك بشارع الخليج وأم فاضل باشا بدرب الجماميز وغيرهما.

♦ **الشاذروان (السلسبيل):**

وبداخل السبيل شاذروان وهو ما نعبر عنه بالسلسبيل وهو لوح رخامي منقوش أو متموج نقشت على حافتيه صور حيوانات وأسماك تنساب عليه المياه. وملحق به صهريج في باطن الأرض لتخزين المياه العذبة على فوهته "خرزة" من حجر أو رخام.

مصطلحات الدار

وللدُّور مصطلحات معمارية يتفق الكثير منها مع مصطلحات المساجد والمدارس مثل المسطبة بمدخل الدار والباب بخوخته والدركاة والدهليز والقاعات ذات الإيوانين والدورقاعة بينهما والزملة وعبر عنها "بيت أزيار".

♦ **الحرمدانات والماوردة:**

وقد روعي في تطعيم وجهاتها البساطة إذ يتوسطها باب مقنطر (معقود) أو معتَّب يغلق عليه فردة باب بخوخته وبها كبّاسات وتعرف بحِرِمْدَانات، وهي كوابيل حجرية تحمل ماوردة؛ وهو البناء البارز عن سمت الوجهة بها شبابيك خرط أو مشربيات؛ ومن المشربيات ما هو محمول على كوابيل خشبية.

♦ **الحوش والمقعد:**

وعبر عن صحن الدار بالحوش يشرف عليه المقعد وهو استراحة صيفية مفتوحة الوجه بها عقدان يحملهما عمود بينهما شقة درابزين من الخشب الخرط وبه خِرِستانات "دواليب متقابلة" يحيط بها ويعلوها خُوَرْنقات.

♦ **الخِرِستانة:**

هي الدولاب في الجدار.

♦ **الخورنقات:**

هي فتحات صغيرة مزخرفة توضع بها أوانٍ خزفية للزينة. فإن كان المقعد مغلق الوجهة سمي مقعداً قبطيًّا.

♦ **التختبوش:**

وفي دُور القرن التاسع عشر الميلادي ظهر التختبوش وحل محل المقعد

وهو جزء من الحوش به عمود يحمل القاعة العليا تُرصُّ حوله الدكك الخشبية يجلس عليها صاحب المنزل في ندوته.

♦ الباذهنج (مَلْقَف الهواء):

واشتملت الدار على القاعات الكبيرة المقسمة إلى إيوانين ودور قاعة بها الفسقية والصفة الرخامية، وبها الباذهنج (ملقف لجلب الهواء من اتجاهه البحري) وهو على أنواع. وأزرت القاعات بالزخام والقاشاني وشرعت فيها المحاريب غير المجوَّفة. وبها الدقيسي (الطقيسي) وهي حجرة صغيرة مسحورة. وهذا التعبير استعمل في قبة الصخرة منذ القرن الرابع عشر الميلادي.

واشتملت على الأروقة والحواصل والحجرات المتعددة والحمامات بتدرجها من باب أول إلى بيت الحرارة إلى السقوف المعقودة المغطاة بجامات الزجاج الملون.

لقد كانت تلك الدور بألوانها الأخّاذة، وفراشها الوثير، وطنافسها المزركشة، وفساقيها الجميلة الملونة التي كانت تنبعث منها المياه شبهة بالقباب، فيضفي كل هذا على الحياة سحراً يبعث الخيال كما ينشر الدعة والهدوء.

* * *

هذه إلمامة عاجلة لجزء من مصطلحاتنا المعمارية في مساجدنا ومدارسنا ودُورنا، والكثير منها مدوَّن في وثائقنا التاريخية المجهولة.

والحمد لله فقد أنشئ قسم الوثائق في الجامعة المصرية كما أنشئت دار الوثائق في وزارة الثقافة والإرشاد؛ ونأمل مخلصين في جميع الوثائق المبعثرة،

وتصوير ما يتعذر ضمه إليها ثم صيانتها وتصويرها، وتيسير الاستفادة منها.

إن التعريف بتلك المصطلحات ليس مقصوراً على الوثائق فهي تضم شطراً منها، ونحن في أشد الحاجة إلى جميع تلك المصطلحات من أفواه نوابغ الصنَّاع في العمارة والفنون في مختلف الأقطار ورسمها ثم التعريف بها؛ فقد أوشك هؤلاء على الانقراض، وأصبحنا مهددين بجدب محزن في هذه الناحية من الفنون.

ولا شك أن الآثاريين والقراء يشاركونني في المطالبة بإخراج المعجم الآثاري الشامل للمصطلحات المعمارية في البلاد العربية وما ورد في وثائقها وما اصطلح عليه صناعها. وفيه نتناول شرح كل التفاصيل ووحداتها بالرسوم فهي أبلغ وصف للتعريف بها.

الفتوحات الإسلامية وخصائص العمارة الإسلامية

حسن عبد الوهاب

كانت الفتوحات الإسلامية سبباً في نشأة العمارة الإسلامية، ولقد نجح العرب في تعريب الأقطار التي افتتحوها حيث اندمجوا في أهل البلاد وتعلموا منهم الزراعة والصناعة، وذلك بعكس ما اتهموا به من أنهم لم يمارسوا زراعة ولا صناعة. ويدحض هذا الرأي إجابة عمرو بن العاص على سؤال عمر بن الخطاب حينما سأله من أين لك هذا «... وإني أعلم أمير المؤمنين أني بأرض السعر فيه رخيص وإني أعالج من الحرفة والزراعة ما يعالج أهله».

ولا شك في أن المسلمين في صدر دولتهم استعانوا بعباقرة الصناعة وغيرها ممن وجدوهم في الأقطار التي افتتحوها، كما أنه كان من بينهم عدد من ذوي الصناعات لأنهم لم يكونوا كلهم من البادية كما توهم الكثير. بل كان منهم من اليمن والشام. وهي بلاد حضارات عريقة.

ويبدو لي أن استعانتهم بصناعيي تلك البلاد في مستهل فتوحاتهم كان غالبًا في المنشآت المدنية. ولذلك نرى كل المساجد الجامعة عند نشأتها في صدر الإسلام كانت مثالا للبساطة لا أثر للفن المعماري فيها. فلا زخرف ولا حجارة ولا بياض ولا بلاط ولا محاريب. ولكنها لم تلبث طويلا حتى سايرت سنة التطور. وهذا نلمسه جليًا فيما سأذكره عن نشأة المسجد النبوي، وعن جامع عمرو بن العاص، وهما مثالان للمساجد الجامعة في الأمصار عند نشأتها.

المسجد النبوي:

بني هذا المسجد عند إنشائه باللبن على أساس من الحجارة بسقف بالجريد واتخذت عمده من جذوع النخل. وظل على بساطة هذا رغم توسيعه إلى خلافة عثمان بن عفان رضي الله عنه فقد هدمه وأعاد بناءه بالحجارة وبيضه بالجص واتخذ له عمدا من الحجارة وسقفه بالساج وزاد فيه.

وفي سنة ٨٨هـ/ ٧٠٦م أمر الوليد بن عبد الملك بهدم المسجد وتجديده بما يتفق مع أهميته وبعث اليه بالرخام والفسيفساء مع صناع من مختلف الأقطار مصر والشام والأستانة فهدمه عامله على المدينة عمر بن عبد العزيز وأعاد بناءه بالحجارة المنقوشة وكسا جدرانه بالفسيفساء والرخام. وعمل سقفه بالساج المموه بالذهب، وأقام به أربع منارات.

ثم توالت العناية على المساجد مسايرة للنهوض المعماري حتى بلغ منتهى الروعة في القرن الثالث وتمثلت فيه أرقى نماذج العمارة وفنونها.

جامع عمرو بن العاص بالفسطاط:

ومثله سنة ٢١هـ/ ٦٤١م كانت مساحته ٥٠× ٣٠ ذراعا فرشت أرضه بالحصاه وبنى باللبن وسقف بالجريد والطين واتخذت عمده من جذوع النخل ولم يجعل له مئذنة ولا محرابا مجوفا ولا منبرًا.

ثم تدرجت أعمال الإصلاح مع الزيادة تبعا لاطراد التقدم والعمران. وهذا ما كان يبدو أثره عاما فعاما في تلك المنشآت، فما أن انتهى القرن الأول إلا وكان الجامع هدم وأعيد بناؤه أكثر من مرة مع الإضافة والتجميل، فقد هدمه في سنة ٩٠هـ/ ٧٠٨م قرة بن شريك والي مصر من قبل الوليد بن عبد الملك وأعاد بناءه وأحدث فيه المحراب المجوف اقتداء بالمحراب الذي

أحدثه بالحرم النبوي الأمير عمر بن عبد العزيز سنة ٨٨هـ/ ٧٠٦م وأقام به منبرًا خشبيًا جديدًا سنة ٩٤هـ/ ٧١٢م وأحدث فيه المقصورة، ومن ثم سار الجامع في درجات الكمال ومسايرة التقدم المعماري في زخرفة المساجد وتزهيها وكسوتها بالرخام والفسيفساء، وهذا أكبر برهان على نهوضهم بالعمارة والصناعة. فإنهم ما إن تم لهم تمكين مكانهم الجديد وتوطيده، وما إن ألقوا عصا التسيار واطمأنت بهم الدار، حتى نشطوا للفتح الثاني وهو الفتح العلمي والصناعي، فأتوا في الفتحين على قصر المدة بما لم يسبق له مثيل مما أثار الإعجاب.

وكان من أثر ذلك أنهم ملكوا ناصيتي العلم والصناعة كما ملكوا ناصية العالم وأحدثوا لهم مدنية خاصة صبغوها بصبغتهم في كل مظهر من مظاهرها، وأبقوا لهم الأثر البين فيما نقلوه من علوم الأوائل إما بالتنقيح والتهذيب أو الزيادة والاختراع. فكان للصناعة والعمارة نصيب موفور تجلى في منشآتهم من مساجد وقصور وغيرها.

وخير دليل على عصبيتهم وميلهم لطبع كل شيء بطابعهم أنه ما انتهى القرن الأول الهجري إلا والدواوين عربت والنقود ضربت باللغة العربية، وأخذت الفنون والصناعات في الازدهار والانطباع بطابعهم.

نعم.. إن العمارة الإسلامية في نشأتها تأثرت بالبيئة التي نشأت فيها. إلا أن تلك التأثيرات مع الآثار التي وقعت عليها، زال غالبها من الوجود، اللهم إلا بقايا تأثيرات جزئية في الزخارف وعلى بقايا القصور في بادية الشام وشرقي الأردن والعراق وبخاصة في التخطيط وفي التصوير والفسيفساء. وهي تأثيرات بيزنطية وفارسية في سوريا وساسانية في العراق وهللينستية وبيزنطية في مصر، كما كانت الشام أيضًا ملتقى لتيارات مختلفة من الأساليب الفنية الهللينستية

والساسانية المصرية.

وبالرغم من التأثيرات التي وقعت عليها فإنها تغلبت عليها وطبعت بطابع عماري إسلامي جديد.

ومما لا شك فيه أن للدولة الأموية فضل النهوض بالعمارة الإسلامية والوصول بها إلى مدارج الكمال بما أنشأوه من قصور في المدن وفي البادية، وبما شيدوه وجددوه من مساجد النبوي والأموي والأقصى والصخرة والمعتبرة دعائم للفن الإسلامي.

ولا عجب فالدولة الأموية دولة بناء وتعمير كان من أهم أهدافها مناهضة الشعوب المسيحية وإقناعها بأن المسلمين على قصر مدة حكمهم قادرين على تكوين حضارة عمارية تضاهي حضارتهم، وأن مساجدهم فاقت معابدهم فخامة وزخرفا حتى لا يتيهوا على المسلمين.

ولذلك ينسب إلى الوليد أنه قال لأهل دمشق، إني رأيتكم تفخرون بمائكم وهوائكم وفاكهتكم وحماماكم فأحببت أن يكون مسجدكم الخامس.

وقد تجلى هذا الهدف السامي في مراقبة الوافدين من الأجانب لزيارة المسجد الأموي ومعرفة رأيهم في المسجد دون علمهم. وحينما نقلوا اليه آراءهم المليئة بالدهشة والإعجاب من فخامة بنائه ورخامه وفسيفسائه قال «لا أرى مسجد دمشق إلا غيظا على الكفار»

وحينما عرض عليه عمر بن عبد العزيز أن ينقل ما في محراب مسجد دمشق من ذهب كي لا يشغل المصلين. عرض عليه في هذا الوقت رأى زوارا آخرين بأنهم حينما وقفوا تحت قبة المسجد سأل كبيرهم. كم لإسلام! قالوا مائة سنة قال فكيف تصغرون أمرهم، ما بنى هذا البنيان إلا ملك عظيم» قال:

إذا غايظ العدو فدعه.

ولما زار الرحالة أبو عبد الله محمد بن أحمد البشاري الجامع الأموي في القرن الرابع الهجري وفتن بما رآه فيه وزرات رخامية وفسيفساء مذهبة تكسو جدرانه وعقوده وبها صور الأشجار والأمصار والكتابات، ومصاريع مصفحة بالنحاس وغير ذلك من روائع الصناعة قال لعمه يا عم «لم يحسن الوليد حيث أنفق أموال المسلمين على جامع دمشق. ولو صرف ذلك في عمارة الطرق والمصانع ورم الحصون لكان أصوب وأفضل»، أجابه: «يا بني إن الوليد وفق وكشف له عن أمر جليل، ذلك أنه رأى الشام بلد النصارى ورأى لهم فيها بيعًا حسنة قد افتن في زخارفها وانتشر ذكرها كالقيامة، فاتخذ للمسلمين مسجدًا شغلهم به عنهن وجعله أحد عجائب الدنيا. ألا ترى أن عبد الملك لما رأى عظم قبة القيامة وهيأتها خشي أن تعظم في قلوب المسلمين فتنصب على الصخرة قبة على ما ترى»

وخير دليل على أن الأمويين نهجوا في تشييد منشآتهم نهجًا عماريًا جديدًا طبع بالطابع الإسلامي، تصريح الخلفية المأمون عقب زيارته للجامع الأموي «إن بنيانه على غير مثال متقدم».

وقد نهجت الدولة العباسية سبيل المنافسة في تشييد المنشآت العمارية من مساجد وقصور وأبدعوا فيها أيما إبداع، وكان هدفهم أيضًا هو هدف الدولة الأموية. ذلك أن المأمون رد على من انتقد إسرافه في بهرجة قصوره. وبعد حوار معه ألزمه فيه الحجة قال: «هذا البناء ضرب من مكايدنا نبنيه ونتخذ الجيوش ونعد السلاح والكراع وما بنا إلى أكثر حاجة».

ومنذ القرن الثالث الهجري/ التاسع الميلادي، أخذت العمارة الإسلامية تتخلص من المؤثرات القديمة وما بقي منها بقي في عناصر قليلة في الزخرف

حورت أيضا وأصبحت التأثيرات التي تقع على العمارة تأثيرات إسلامية جزئية بين الأقطار الإسلامية وبعضها، تنوعت بتعاقب الدول.

ومن خصائص العمارة الإسلامية أنها هيأت منشآت عادية لمختلف الأغراض، فإنها بجانب ما أعدته من منشآت مدنية تناسب طقس كل قطر فإنها أعدت بجانبها منشآت دينية كالمساجد والمشاهد والزوايا والربط. وثقافية كالمدارس والخوانق والكتاتيب، ساعدت المساجد في رسالتها الثقافية. ومالية بإنشاء بيوت المال في مساجدها الجامعة ومنها ما هو موجود إلى الآن في مسجد دمشق وحماه. واجتماعية كدور كفالة المرأة وإيواء الفقراء والمنقطعين. وصحية كالمستشفيات والحمامات. وتجارية كالوكالات والأسواق والخانات. وحربية كالأسوار بأبوابها وأبراجها والحصون. ومائية كالقناطر ومقاييس النيل والموانئ.

وكما اختلفت طرز العمارة عن بعضها في الأقطار الإسلامية، حتى أصبح كل طراز علما على دولته، فإنها اختلفت كذلك في طريقة الانتفاع ببعض تلك المؤسسات، فالمدرسة التي شيدت في مصر لتؤدي وظيفة المسجد وإقامة الجمعة والأوقات الخمسة حيث أقيم بها منارة ومنبر أو لحق بها سبيل وكتاب ومدفن للمنشئ ومساكن للطلبة وحوض لشرب الدواب، نراها في فاس ومكناس وبغداد، أنشئت كي تلقى بها الدروس فقط وتؤدى بها الأوقات الخمس دون الجمعة، ولذلك لا نرى بها منارة ولا منبرًا ولا بقية الملحقات.

وإذا كانت المدارس بمصر والعراق وشمال إفريقيا هيئت للتعليم ومنها علوم القرآن فإن سوريا امتازت بإنشاء دور القرآن لدراسة علوم القرآن خاصة، والمنبر في مصر والعراق والشام ثابت في مكانه بجوار المحراب بينما هو في كثير من بلدان شمال إفريقيا- تونس، والجزائر، وفاس- لا يظهر إلا يوم

الجمعة حيث يخرج على عجل من الحجرة الخاصة به بجوار المحراب

وكما عرف قطر بما يجلب منه من طرائف وسلع فإنه عرف كذلك بأهم عمائره بل أصبحت من أهم خصائصه وعلما عليه، فمن خصائص دمشق: المسجد الأموي، وقبر صلاح الدين، والمدرسة الظاهرية، وقصر الحير وحصونها. ومن خصائص الأندلس– مسجد قرطبة[١]، وقصر الحمراء بغرناطة، ومنارة الجامع الكبير (الجيرالدا) وقصر بني عباد بأشبيلة. ومن خصائص القدس: المسجد الأقصى، وقبة الصخرة، وقصر هشام بخربة المفجر، والقصور الأموية في شرقي الأردن.

ومن خصائص العراق: المنارات الملوية، وزخارف القصور في سامرا، وقصر الأخيضر، والعتبات الشريفة: الكاظمية في بغداد، والإمام العسكري بسر من رأى، والإمام الحسين بكربلاء، والإمام علي بالنجف، تلك المشاهد الغنية بأنواع الزخرف والمكسوة قبابها ومناراتها برقائق الذهب وبالقاشاني ومقرنصات البللور والزخرف المتخذ من قطع المرايا. وصناعة الطابوق (الآجر) المنقوش بشتى أنواع الزخرف، والقباب المخروطة.

ومن خصائص مصر: مقياس النيل، والجامع الطولوني، والجامع الأزهر، وأبواب القاهرة، ومدرسة السلطان حسن، ومدرستا السلطان قايتباي والغوري.

ومن خصائص شمال أفريقيا: مسجد القرويين في فاس، ومدرسة أبو عنان وأسواقها، ومسجد الزيتونة بتونس، وعقبة بالقيروان، وأبو مدين بتلسمان، وهكذا بقية الأقطار.

ولما كانت القاهرة أغنى الأقطار الإسلامية وأسعدها حظًا في المحافظة

---

(١) وترى صورته من الداخل على غلاف هذا العمود

على تراثها المعماري، فإنها كذلك امتازت بخصائص لا توجد في غيرها، فقد تمثلت فيها الحضارات المتعاقبة عليها ممثلة في شتى التفاصيل العمارية من جص وأحجار ورخام ونحاس وأخشاب ما بين خرط وتطعيم وتجميع وحفر وفسيفساء ونقش، وببراعة الخطاطين وتكوينهم للعناصر الزخرفية في الخط الكوفي ما بين نباتية وهندسية.

هذا عدا التنوع في تصميم المسجد والمدرسة، وفي تصميم وجهات المساجد والمدارس، وتنوع أشكال المقرنصات والزخارف.

وسمة خاصة أخرى انفردت بها وهي تكسيه الزخارف الجصية الملونة برقائق الزجاج، ومنها نموذج وحيد بمصر في رباط أحمد بن سليمان.

ومن أبرز خصائصها جمال ورشاقة القبة والمنارة فكلاهما بلغ القمة في جمال التناسق، ودقة النقش وخاصة في دولة المماليك الجراكسة.

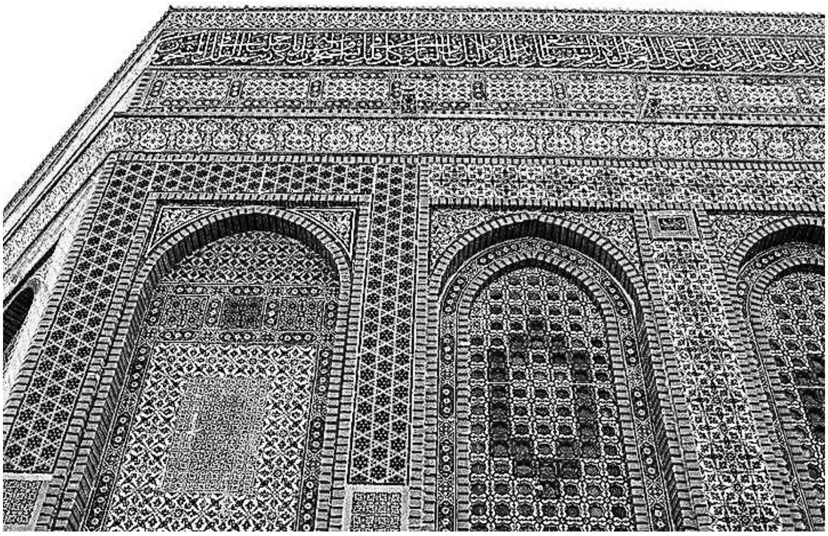
وعلى ذكر القبة أذكر أن مصر لها فضل السبق في إنشاء القبة ذات المنور، وفي أن مهندسًا سبق عصر برونيلسكي سنة ١٤٢٠م الذي ينسب إليه في وقت ما اختراع هذا النوع من القباب بمدينة البندقية.

وإذا أردنا الإشارة إلى خصائصها في طرائف كل عصر، فهذا ما لا يتسع له المجال ويكفي أن نفتخر بالجامع الطولوني وزخارفه المتنوعة طولونية وفاطمية، وبالجامع الأزهر وبغيره من منشآت الدولة الفاطمية الغنية بدقائق صناعة الجص والحفر في الخشب ومثلها الدولة الأيوبية. وبمنشآت المنصور قلاوون وأفراد أسرته في هذا العصر الزاهر الذي تركزت فيه قواعد العمارة في مصر، وكفاه فخرًا مدرسة السلطان حسن إحدى عجائب العمارة الإسلامية في العالم، ومنشآت أمرائه أمثال الأمير فجماس الإسحاقي، وأبو بكر مزهر،

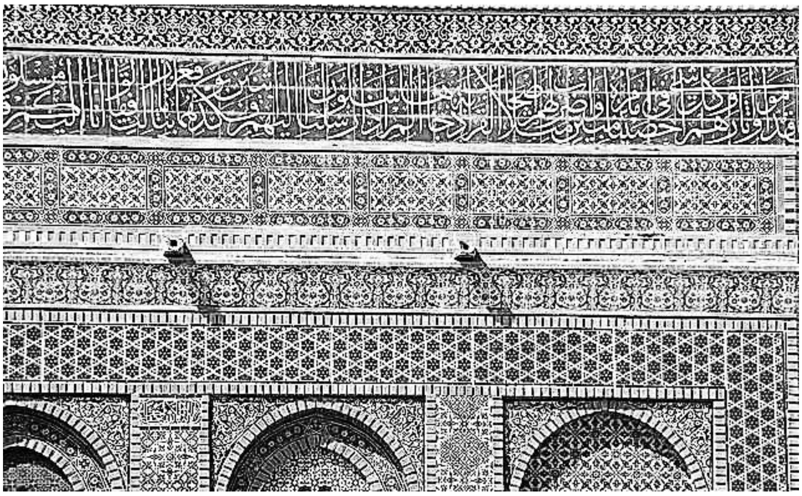
ثم منشآت السلطان الغوري، الزخارف في الآجر بالمدرسة المستنصرية بالعراق ببغداد ثم منشآت دولة المماليك الجراكسة، تلك المنشآت التي أخذت زخرفها وازينت، وكفاها فخرًا منشآت السلطان قايتباي وخاصة مدرسته بالصحراء:



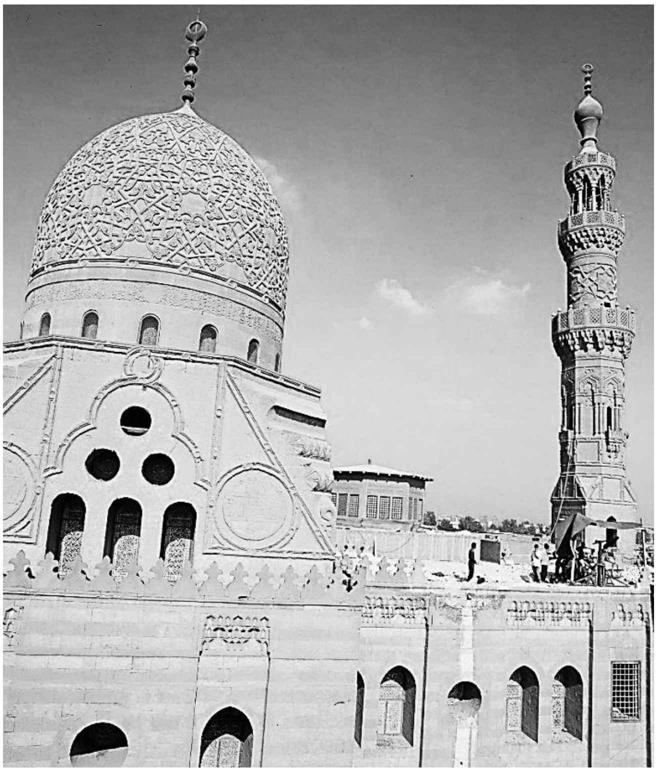
قبة مسجد قبة الصخرة بالقدس



جدار من جدران مسجد قبة الصخرة من الخارج



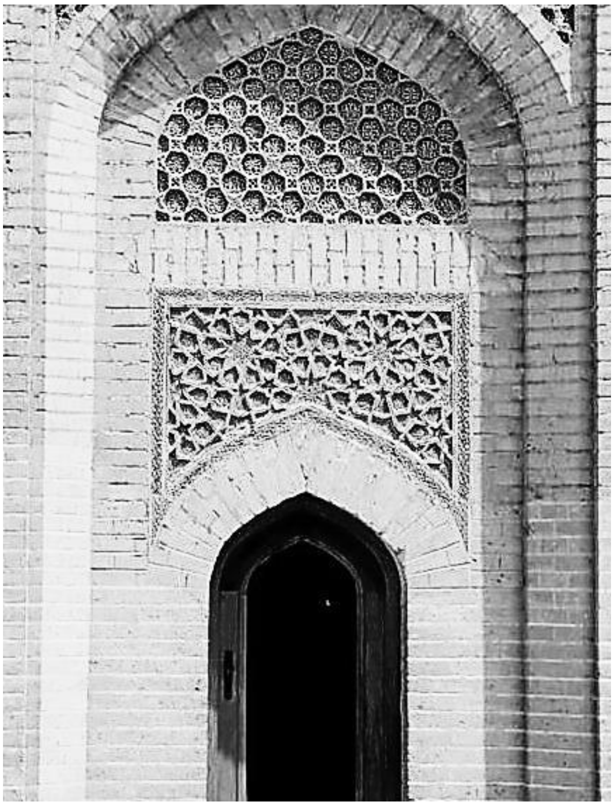
الخط العربي والزخرفة بالايات القرآنية – مسجد قبة الصخرة – القدس



مدرسة السلطان قايتباي



مسجد عمر السهروردي في بغداد



الزخارف في الآجر بالمدرسة المستنصرية – بغداد – العراق



مسجد الزيتونة من الداخل

المنقولة والمنتحلة في العمارة الإسلامية[1]

حسن عبد الوهاب

منيت الآثار على اختلاف عصورها وفي كل زمان ومكان، بالنقل والهدم، والمحو والإثبات، والتزوير والانتحال.

وقد تناول هذا بالنقد، الإمام الجاحظ منذ القرن التاسع الميلادى فقال "من شأن الملوك أن يطمسوا آثار من قبلهم والعمل على إماته ذكر أعد

ائهم فقد هدموا لهذا السبب المدن والحصون . وهكذا كان الحال أيام العجم وأيام الجاهلية ثم في الإسلام، فقد هدم عثمان بن عفان صومعة غمدان. كام هدم الأطام التى كانت بالمدينة، وكما هدم زياد كل قصر ومصنع كان لابن عامر.

وكذلك هدم بنو العباس، ما بناه بنو أمية وبنو مروان من المدائن والمصانع بالشام"[2].

ويحدثنا التاريخ عن كثير من تلك الاعتداءات التي قضت على طرائف العمارة لغير ما سبب، إلا ما كان لمحو آثار الظلم والجبروت.

ومن ذلك ما فعله أبو جعفر المنصور، من محاولاته هدم أيوان كسرى ثم رجوعه عن ذلك بالخيبة والفشل لمتانة وقوة بنائه.

[1] – محاضرة ألقيت بالمجمع فى جلسة ٢٨ شعبان سنة ١٣٧٥ – ٩ ابريل سنة ١٩٥٦

[2]– الحيوان الجاحظ جزء ١ ص ٦٣–٣٧

وحينما روى إلى المأمون هذا النبأ، قال لمهندسه موسى بن داوود " إذا بنيت لى بناء فاجعله ما يعجز عن هدمه، ليبقى طلله ورسمه[1]". وهذا الرأى السديد نصداق لما حدث بين الرشيد ويحي بن خالد حينما طلب منه هدم أيوان كسرى. فقال له: لا تهدم بناء دل على فخامة شان بانيه الذى غليته وأخذت ملكه[2].

وحينما دخل المهدى العباسي الروضه النبوية المطهرة بالمدينة المنورة عام ١٦٩هـ ٧٨٥م، ورأى اسم الوليد بن عبد الملك منقوشاً على طراز الحرم غضب وأصر على عدم مبارحته مكانه. حتى يمحى اسم الوليد ويكتب إسمه مكانه[3].

ونظير ذلك ما فعله انصار الخليفة المأمون في قبة الصخرة المشرفة بالقدس، فإنه عقب عمارة أجراها بها سنة ٢١٦هـ ٨٣١م محوا اسم منشئها عبد الملكك ابم مروان، ووضعوا اسم المأمون مكانه، وفاتهم تغيير التاريخ سنة ٧٢هـ ٦٩١م فنم عن هذا الانتحال . وما فعله أحمد بن طولون من محو اسم الخليفة المتوكل على الله من مقياس النيل بالروضه.

ويستعرض المقريزى بعض تلك الحوادث معلقاً عليها بقوله: "إذا تأملت البقاع وجدتها، تشقى الرجال وتسعد"[4].

هذا قليل من كثير مما حدثنا عنه التاريخ، وطبعاً هذا ما وقع على آثار مصر على اختلاف عصورها.. في المصري القديم، وفي الاسلامى.. فها هو مهندس الخليفة العباسى المتوكل على الله يأخذ أنقاض معابد مصرية من هليوبوليس،

[1]- الطبرى جزء٩ ص ٢٦١

[2]- الوزراء والكتاب ص ٢٢٩

[3]- الذهب المسكوب فى ذكر الخلفاء والملوك ص ٤٧.

[4]- المواعظ والاعتبار للمقريزى جزء١ ص ٣٤٨

وأنقاض كنيسة قبطية، ويتخذ من أحجارها لبشة حول مقياس النيل بالروضة في سنة ٢٤٥هـ ٨٥٩م لتقيه دفع مياه النيل.. وقد استخرج من تلك اللبشة عند القيام بعملية ترميم المقياس ٢٥٠ حجراً مكتوباً[١] ما بين مصرية وقبطية.





تفاصيل من الأحشاب الفاطمية المنقولة إلى الريمارستان المنصوري بالنحاسين

١- يرجع الفضل فى القيام بعملية الترميم بالمقياس واستخراج تلك الأحجار إلى المهندس السيد كامل عثمان غالب الوكيل السابق لوزارة الأشغال. قد وضع مؤلفاً قيماً عنه قام بدراسة قطع من الأحجار مسيو دريتون. كما وضع مؤلفاً عن الأحجار القبطية نشرته جمعية الآثار القبطية سنة ١٩٤٢

ومثله مهندس بدر الجمالى وزير الخليفة المستنصر بالله فإنه أدخل في بناء النصر والفتوح والسور بينهما أحجاراً مصرية ما بين جيريه وجرانيتيه استعملت في البنيان بنصوصها الهيروغليفية المرأية والكثير منها استعمل على الوجه الاخر فاختفت نقوشه، وما زالت بعض القطع محتفظة بكتاباتها وخاصة في جرانيت الأعتاب والعتبات في باب الفتوح وباب التوفيق، وها هو صلاح الدين يوسف بن أيوب فإنه مع ما امتاز به من جلائل الأعمال هدم سور مدينة انصنا بالصعيد[1] وشحن أحجاره ليبنى بها مع أحجار الأهرام التى هدمها وزيره بهاء الدين قراقوش سوراً يحيط بالقاهرة والفسطاط.

كما انه خرب القصور الفاطمية وكانت من عجائب الدنيا، فبعثرت أنقاضها الهامة. وأدمجت في منشئات المنصور قلاوون وغيره، ما بين رخام من ارض القصر الشرقى الكبير، على قطعة حجر منقوش بها صورة امرأة وغزال. وعلى قطع خشبية فاطمية منقوشة مصورة أودعت متحف الفن الإسلامى.

وأدخل في عمارة المنصوور قلاوون التى أنشئت على رقعة من أرض القصر الصغير الغرف، تفاصيل فاطمية هامة لاشك أنها مختلفة من القصور الفاطمية، ما بين مصاريع أبواب اشتملت حشواها على كتابات كوفية، وعلى نقوش دقيقة وصور طيور وآدميين وحيوانات.

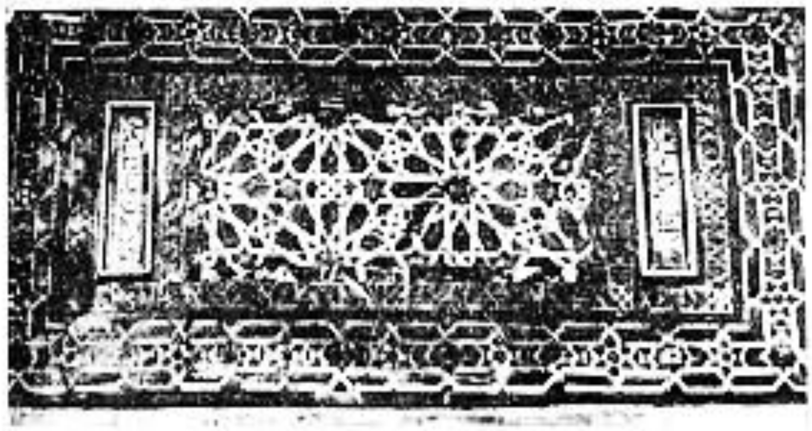
وكذلك دخلت فيها آفاريز خشبية نقشت عليها صور الصيد والعزف على الآلآت الموسيقية والرقص، أودعت جميعها متحف الفن الاسلامى.

وما زال في سقفين بالجزء البحري من البمارستان المنصورى، مجموعة

---

[1] – المواعظ والاعتبار للمقريزى جزء١ ص ٢٠٤

من الأخشاب الفاطمية مستعملة في غير موضعها، اشتملت على صور ونقوش وكتابات كوفية فاطمية، وقد سبق لمصلحة الآثار أن نقضت سقفاً آخر، وفرزت أخشابه المماثلة للباقية وأودعها متحف الفن الاسلامى بعد أن درسها مسيو ادمون بوتى وحاضر عنها بالمجمع العلمى الموقر. وكذلك أدخلت في وزرة القبة المنصورية أجزاء دقيقة من الرخام من أحد الدور مكتوب برأسها "ألا يا دار لا يدخلك حزن ولا يغدر بساكنك الزمان .



تفاصيل من وزرة قبة المنصور قلاوون منقولة من أحد القصور ومكتوب عليها :

ألا يا دار لا يسكنك حزن ولا يغدر بساكنك الزمان



تفاصيل من ألواح رخامية عليها نقوش فاطمية كانت منقولة إلى أرضية قبة خانقاع فرج بن برقوق

هذا ما عدا ما عثر عليه من قطع الرخام الحافل بالنقوش الفاطمية وغيرها ومنها قطعة وجدت في خانقاه بيبرس الجاشنكير عليها صور طيور متقابلة واسماك، وما عثرت عليه منها في ارضية القبة القبلية بخانقاناه فرج بن برقوق، المرجع أنها منقوله من القصور الفاطمية، فقد اشتملت على صور أسود وطاووس، ونقوش فاطمية أودعت متحف الفن الاسلامى.

وإن جمال العمد الموجودة في محاريب مدرسة الناصر محمد بن قلاوون بالنحاسين، ومحراب قبة الصالح نجم الدين وروعتها فهى من السماق الأحمر والأخضر المرقط تجعلنى أرجع أنها من مخلفات القصور الفاطمية حيث لا نظير لها.

ومما لاشك فيه أن الكثير من الرخام والأحجار والخشاب المندمجة في الآثار الأيوبية، وغيرها، واستعملت على الوجه الآخر، بل ومنها ما استعمل مرتين لغرض واحد فقد استعمل شاهد قبر الإمام[1] الشافعى مرتين ولغرض واحد وفقط ليتلافي عدم ذكر الإمامة في النص الأول ومثله اللوحة المشتملة على كتابة فاطمية واستعملت لوحة تذكارية لإنشاء المدرسة الصلاحية على الوجه الأخر. وهى مودعة متحف الفن الإسلامى.

ومن الاعتداءات التى وقعت على الآثار للحصول على أنقاضها، ما فعله الملك الصالح نجم الدين عند بناء قلعة الروضة، فإنه هدم كثيراً من المساجد والقصور وأخذ أحجارها واستحضر عمد الجرانيت الضخمة وعمد الرخام من البرابى[2]

وسلط الله مماليكه على القلعة وعلى رأسهم مملوكه المنصور قلاوون، فهدموا القلعة الصالحية بالروضة وهى في روعتها وأخذوا أنقاضها إلى منشآتهم، ويحدثنا المقريزى عن اعتداءاتهم عليها فيقول:

"... ولم تزل هذه القلعة عامرة حتى زالت دولة بني أيوب. فلما ملك السلطان المعز عز الدين أيبك التركمانى أمر بهدمها وعمر من أنقاضها

[1]- تاريخ المساجد الأثرية جزء١ ص ١٠٩

[2]- المواعظ والاعتبار للمقريزى جزء١ ص ١٣٨

المدرسة المعروفة بالمعزية بمدينة نصر.

وطمع في القلعة كل من جاء . فأخذ جماعة منهم سقوف وشبابيك كثيرة وغير ذلك حتى ذهبت كان لم تكن" [1].

ولما استولى الظاهربيبرس البندقدارى على قلعة يافا هدمها ونقل أخشابها ورخامها إلى القاهرة وأدمجها في عمارة مسجده بالحسينية[2].

ومن عجب ان نرى كذلك الأخشاب تستعمل في العصر الواحد لغرضين ولعل هذا راجع إلى قلتها. فنرى المحراب الخشبى لمشهد السيدة رقية استعملت فيه عوارض الظهر والأجناب، من أخشاب فاطمية تسبقه، ما زال أثر زخارفها باقياً.

وكذلك الأجزاء الباقية من التابوت الأيوبى الوارد من قبة الإمام الشافعى والمودعة بمتحف الفن الاسلامى، فإن عوارض الظهر بها من أخشاب منقوشة تسبقها كما وأن عوارض تابوت أم الملك الكامل بقية الإمام الشافعى من أخشاب فاطمية.

وها هو منبر الجامع الأقمر، فإنه حينما أمر بترميمه الأمير يلبغا السالمى أو غيره، سطى النجار على حشوات الدواليب الفاطمية بالمسجد، فأدمجها هى وبقايا حشوات المنبر الفاطمية في العوارض من داخل المنبر وما زالت فيه إلى الآن . كما حجب تواشيح باب المقدم بألواح خشبية بإزالتها ظهرت النقوش الفاطمية.

وكذلك عثرنا على كثير من الأخشاب الفاطمية، كانت مستعملة طبقاً

---

[1] – المقريزى (المواعظ والاعتبار جزء٢ ص ١٨٣)

[2]– المقريزى (المواعظ والاعتبار جزء٢ ص ٣٠٠)

لبعض السقوف أودعت متحف الفن الاسلامى، وكذلك عثر على مصاريع بهجت ضمن مجموعته الأثرية.

وعندما فتح الأشرف خليل بن قلاوون مدينة عكا سنة ٦٩٠ هجرية١٢٩٠ ميلادية استولى عليها. نقل إلى مصر باباً رخامياً وكان على كنسية القديس يوحنا . أدخله الملك العادل زين الدين كتبغا في المدرسة التي بناها بالنحاسين . والتى آلت إلى الناصر محمد بن قلاوون، فأتمها ومحى اسم كتبغا من طرازها بالواجهة. وكتب اسمه بحروف صغيره، وترك عليها تاريخ سنة ٦٥٩ ه ولم يكن الناصر في الحكم وقتئذٍ.

وما اظنه فعل ذلك انتحالا. ولكنه أدم على ذلك دم اعترافه لكتبغا بالملك. وهذا ما فعله أيضا مع بيبرس الجاشنكير. فقد محى منه كلمتى "الملك المظفر" وترك اسم بيبرس.

ويبدو أن المقريزى المؤرخ. كان حانقاً على نقل المخلفات المعمارية من المساجد المتخربة. والسطو عليها بأخذ أنقاضها بدلا من ترميمها، فيقول عن جامع ابن المغربى الذى أنشأه صلاح الدين يوسف بن المغربى رئيس الأطباء بمصر أنه ظل عامراً بعمارة ما حوله . فلما تخرب خُط بركة قرموط تعطًل، وهو آيل للسقوط إلى أن ينقض ويباع كما بيعت انقاض غيره[١]

وهو على حق في هذا النقد، ففي عهده وقعت اعتداءات من هذا النوع.

[١]- حسن عبد الوهاب، مجلة العمارة العدد ٧و ٨ سنة ١٩٤١ (العمارة الاسلامية، دولة المماليك البحرية " عصر الناصر محمد")



باب مدرسة الناصر محمد بن قلاوون بالنحاسين من كنيسة القديس يوحنا يمكا

فقد أخذ الملك الأشرف برسباى رخام قصر الأمير بيسرى لمدرسته بالأشرقية[١]

ووقعت من الأمير جمال الدين الأستادرا، ثار السابقة له وأخذ أنقاضها. فقد هدم مدرسة الأشرف شعبان التى كانت تحت القلعة، وأخذ أنقاضها في بناء مدرسته بالجمالية[٢] . وكذلك هدم مدرسة الأشرف خليل التى كانت تجاه

[١]- نزهة النفوس والأبدان الجوهرى ص ١١٤ خط.

[٢]- المواعظ والاعتبار جزء ٢ ص ٤٠١.

القلعة وأخذ من أحجارها لبناء منارة كانت بالأزهر [1]. كما اعتدى أيضاً على المدرسة الصاحبية التى كانت بالفسطاط، فأخذ عمدها في سنة ٨١٣هـ [2] ١٤١٠ م.

ولكن الله كان له بالمرصاد . فسلط عليه الناصر فرج بن برقوق سلطان وقته . الذى عاقبه ومحا اسمه ورتكه من المدرسة الجمالية ووضع اسمه مكانه . وكذلك محا الأشرف برسباى اسم الأشرف شعبان من وكالة كانت بالركن المخلق وكتب اسمه عليها [3].

والحوادث كثيرة ومتعددة، فيما يتعلق بانمتهاز فرصة المساجد المتخربة وأخذ انقاضها وإدخالها في بناء مساجد أخرى . ومن ذلك ما فعله الشيخ أحمد الزاهد . من أخذه مخلفات جامع الجاكى وإدخالها في عمارة مسجده بالمقسى [4].

ويعلق المقريزي على هذا عند ذكره هذا الجامع بقوله : " وهدم بسببه عدة مساجد قد خرب ما حولها وبنى بأنقاضها هذا الجامع [5]. ومثله ما فعله الأمير طوغان الحسنىّ من أخذه العمد الرخامية من جامع الخندق إلى فسيقية جامع آقسنقر [6] .

وعندما شرع الملك المؤيد شيخ في بناء مسجده سنة ٨١٩هـ ١٤١٦م، طُلبت عمد الرخام والألواح الرخامية للجامع. فأخذت من الدور والمساجد وغيرها [7]. ومنها عمودا المحراب فقد أخذها من مسجد قوصون.

---

[1]- المواعظ والاعتبار جزء ٢ ص ٢٧٦

[2]- المواعظ والاعتبار جزء ٢ ص ٣٧١

[3]- المواعظ والاعتبار جزء ٢ ص ٢٧٦

[4] - المواعظ والاعتبار جزء ٢ ص ٣١٤

[5]- المواعظ والاعتبار جزء ٢ ص ٣٢٨

[6]- المواعظ والاعتبار جزء ٢ ص ٣٢٥

[7]- المواعظ والاعتبار جزء ٢ ص ٣٢٥ ٣٢٨، والسلوك ١٣٣ جزء٣ قسم٢

ومثله السلطان الغورى عند بناء مدرسته سنة ٩١٠هـ ١٥٠٤م فإنه هدم وخرب عدة قاعات وأخذ رخامها[١]

وكذلك أخذ الشيخ الشرقاوي بعض أنقاض وعمد من مسجد الظاهر بيبرس بالظاهر إلى رواق الشراقوه[٢] بجوار الأزهر .

ولما أكل البحر بيعة بُقطر جهة الجيزة، اخذ منها وإلى مصر فخر الدين المعروف بغلام البنياسي، ١٨ عمودا عليها رسم الصلبان عمر بها فندقاً[٣] .

ويكتنف محراب قبة مسجد قانيباى المحمدى بالصليبية المنشأ سنة ٨١٦هـ ١٤١٣م لوحان رخاميان منقولان من وزره مدرسة مع اهميتها البالغة أسئ استعمالها . فقد استعملت بعض ألواحها على وجهها الأخر في أرضيات المسجد فاختفت نقوشها. وبعد كشفها نقلت إلى متحف الفن الإسلامي وأخيراً تبين أنها منقولة من دار علم الدين ابن زنبور . كما وأن الأجناب الرخامية المكتوبة بالخط الكوفي فوق قبري الملك المؤيد شيخ وخوند طوليبية، منقوله من آثار فاطمية.

لم يكن أخذ هذه المخلفات سواء أكانت من المساجد او الكنائس المتخربة موضع استحسان أو رضاء، فقد رأينا المقريزى عميد مؤرخى مصر، ينتقده أكثر من مرة، وسبقه بالحمله على هذا العمل صفوة علماء مصر . فقد حمل العلامة أبو الحسن الطحاوي على أبى بكر الخازن، لما علم انه أخذ عمداً من إحدى كنائس بلدان الجيزة[٤]، وأدخلها في بناء مسجد الجيزة وترك

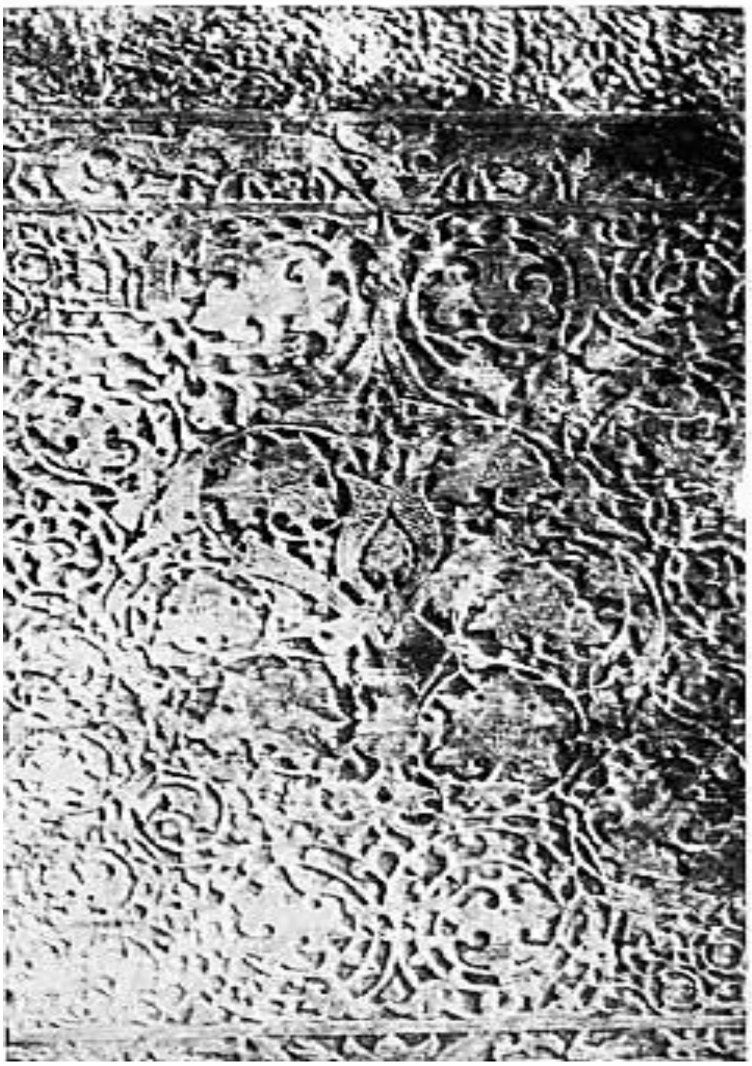
[١]- تاريخ المساجد الأثرية جزء ١ ص ٢٨٧

[٢]- عجائب الآثار الجيرتي جزء ٤ ص ١٦٢-١٦٣

[٣] - أبو صاخ الأرمي ص ٧٥

[٤]- المواعظ والاعتبار جزء ٢ ص ٣٢٠

الصلاة فيه تورعاً، وتصدى له العلامة اليمنى قائلاً: ان الطحاوى كان يصلي في جامع الفسطاط القديم (عمـرو) وبعض عمده أو أكثرها ورخامه من كنائس الاسكندرية وأرياف مصر.



لوح من الرخام عليه زخارف دقيقة وصور حيوانات منقول من دار علم الدين بن زقبور إلى مدرسة

أقول أنه على حق، لأن جميع عمد جامع عمرو وتيجانها، منقوله من البيع والكنائس المتخربة . وعلى بعض تيجانها صلبان.

وكذلك قامت مشادة بين العلماء حول جواز الصلاة في مسجد المنصور قلاوون، لاغتصابه قاعة القطبية وتعسف الأمير علم الدين الشجاعى، الذى كان مشرفاً على عمارته وتسخيره للناس في البناء، ووضعوا استفتاء نصه: " ما يقول أئمة الدين في موضع أخرج أهله منه كرهاً، وعمر بمستحثين يعسفون الصناع، وأخرب ما عمره الغير، ونقل إليه ما كان فيه فعمر به . هل تجوز الصلاة فيه أم لا ؟ فكتب جماعة من الفقهاء لا تجوز فيه الصلاة . وعزز هذه الفتوى الشيخ محمد المرجانى، وبعد إلحاح عليه قبل إلقاء درس في المدرسة المنصورية حضره القضاه والعلماء والأمراء، فألقى درساً حمل فيه على مغتصبى الأراضى ومسخرى العمال وختمه بقوله تعالى " وَيَوْمَ يَعَضُّ الظَّالِمُ عَلَى يَدَيْهِ يَقُولُ يَا لَيْتَنِي اتَّخَذْتُ مَعَ الرَّسُولِ سَبِيلا * يَا وَيْلَتَى لَيْتَنِي لَمْ أَتَّخِذْ فُلانًا خَلِيلا" الفرقان: ٢٧ – ٢٨ .[١]

وهنا يفيض بالمقريزى، فيعلق على هذا الخلاف بعد مضى حقبة طويلة عليه فيقول " إن كان التحرج من الصلاه لأجل أخذ الدار القطبية من اهلها بغير رضاهم وإخراجهم منها بتعسف واستعمال انقاض القلعة بالروضة فلعمرى ما تملك بى أيوب الدار القطبية، وبناؤهم قلعة الروضه وإخراجهم أهل القصور من قصورهم التى كانت بالقاهرة، وإخراج سكان الروضه من مساكنهم، إلا كأخذ قلاوون الدار المذكورة وبنائها بما هدمه من القلعة المذكورة وإخراج مؤنثة وعيالها من الدار القطبية .

[١]– [١]– المواعظ ولاعتبار جزء ٢ ص ٤٠٧

وأنت أن أمعنمت النظر وعرفت ما جرى، تبين لك ان ما القوم إلا سارق من سارق وغاضب من غاضب. وإن كان التحرج من الصلاة لأجل عسف العمال وتسخير الرجال، فشئ آخر بالله عرفنى فإنى غير عارف . من منهم لم يسلك هذا السبيل ؟ غير أن بعضهم أظلم من بعض [1] ".

نكتفي بهذا القدر من نماذج الاعتداءات المتكررة المتلاحقة على الاثار بعد هذا التعليق الذافي الوافي.

والدارس للآثار الاسلامية بمصر، لا يجد بين عناصرها في البناء ما هو غريب عنها سوى العمد وتيجانها، وبعض الأعتاب والعتبات المتخذه من الجرانيت الأسود والوردى، بما عليها من كتابات هيروغليفية . وقد أشير إلى قسم من تلك العتبات فةى كتاب الطيبوغرافية والنصوص المصرية القديمة والرسوم تأليف برتا بورنار وموس . فذكرا فيه ما هو موجود منها في خانقاه بيبرس الجاشنكير بالجمالية. ومسجد عثمان كتخدا بميدان الأوبرا، وقاعة الدردير بشارع الدردير، وخانقاه شيخو بشارع الصليبة وغيرها من قطع وجدت في أماكن غير أثرية نقل الكثير منها مع ما نعثر عليه بين آونة وأخرى إلى المتحف المصري وأضيف إلى ما ذكر في المؤلف المذكور ما وجدته ولم يشر إليه

١. عتبتين في زاوية أحمد بن شعبان الأثرية بحارة المدرسة جهة الأزهر.

٢. عتبة خانقاه الناصر فرج بن برقوق في القرافة الشرقية.

٣. عتبة مسجد مثقال الساقى بدرب قرمز بالجمالية .

٤. عتبة مسجد آقسنقر بالتبانة .

---

[1] – –المواعظ والاعتبار جزء ٢ ص ٤٠٨

٥. عتبة مسجد خير بك بشارع باب الوزير

٦. عتبة باب مسجد آل ملك الجوكندار خلف المشهد الحسينى

٧. عتب مودع بمدخل قبة حسن صدقة بشارع السيوفية

٨. عتب مودع بمدخل مقعد الغورى بشارع الأزهر

٩. قطعتان من عمود مكتوب الأضلاع استعمل كقاعدة وتاج لعمود في وكالة قوصون بشارع باب النصر . أودعتا المتحف المصري عقب هدم الوكالة. ومن نوعهما عمود في جامع التركمانى بباب البحر .

١٠. عتبة باب التوفيق . المكتشف بالدراسة

١١. عتبة باب وكالة قوصون .

هذا عدا أشرطة رخامية خضراء هامة عثر عليها الزميل الدكتور حسن بكرى الأمين بالمتحف المصري في العام الماضكانت مستعملة أشرطة .



تاج عامود بالجامع الأزهر وعليه صورة نسر

في كسوة محراب مسجد الخطيرى ببولاق عليها كتابات هيروغليفية هامة، وعدا ضلع من تابوت رومانى استعمل في ارضية مسجد السلطان حسن مودعاً الآن بمخازن الآثار العربية . وغير هذا كثير من أعتاب وتوابيت ما زال مبعثراً في أقاليم مصر . ومنها تابوت هام كان في مسجد الغامرى بميت غمر والعنصلار الثانى هو العمود والتاج وقد جمعت من المعابد المصرية والمسيحية المهدمة، ومن المساجد المتخربة . وأن مجموعة التيجان الموجودة في مساجد مصر، حوت نماذج قيمة ونادرة من مختلف التيجان،

ومن بينها تيجان مصرية على مثتال زهرة اللوتس وبعضها على شكل الزحف موجودة في مسجد الماردانى بشارع التبانة، وفي مسجد سودون من زاده بسوق السلاح، وقد نقلت إلى مخازن مصلحة الآثار؛ ومقعد ماماى السيفي بميدان بيت القاضى . ومن بينها تيجان مسيحية رأيتها في مساجد عمرو بن العاص، والأزهر، والصالح طلائع ابن رزيك بميدان باب زويلة . والمساس بالحلمية، والقاضي يحيى ببولاق، وتكية الرفاعية ببولاق، ومسجد الأشرف برسباي بالخانكة، وجانى بك بشارع القادرية، واللمطي بالمنيا، ومدرسة المنصور قلاوون بالنحاسين، وأبو غالية السكرى الذى كان بالمحجز وهدم، والمؤيد شيخ بالسكرية، وفي حمام سمنود، ومسجد أحمد حسن بإدكو.

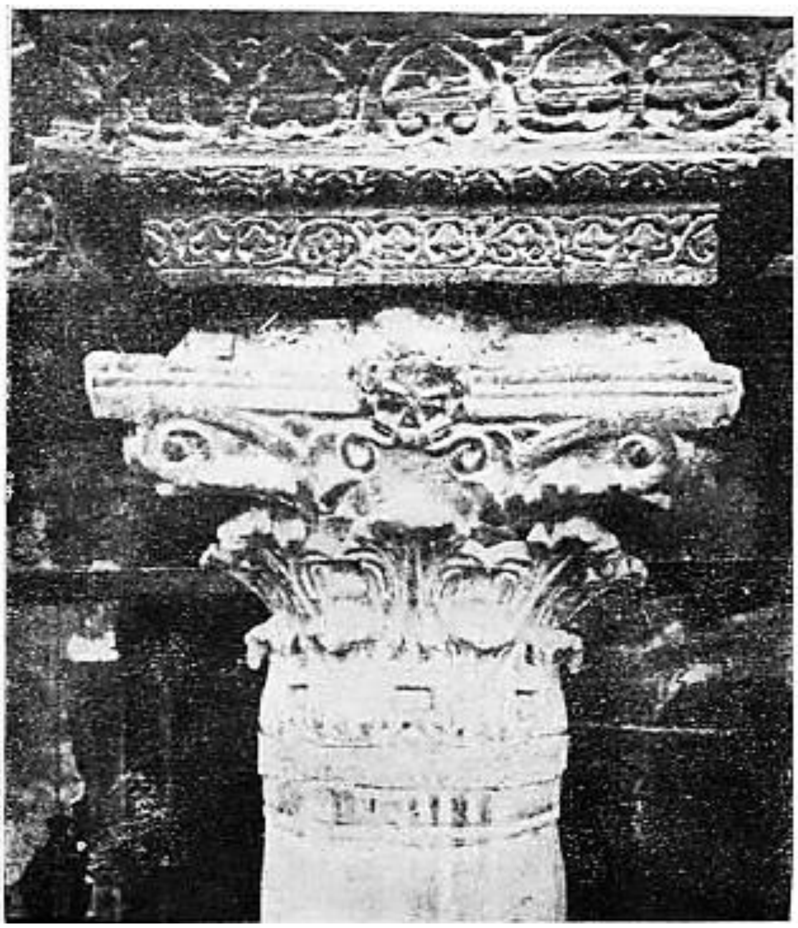
وهذه التيجان منها ما هو منقوش عليه الصليب، ومنها ما هو منقوش عليه حمامة او نسر، ومنها ما جمع بينم الاثنين، وهى رموز مسيحية، والكثير من التيجان المشتملة على الصليب ترك الصليب فيها كاملاً وفي البعض الآخر كسر ضلع منه كما كسرت رأس النسر أو الحمامة احيانا وأحياناً تُركت كاملة.

ومن الطريف ان نجد بين المؤرخين من ينظر إلى الحمامة أو النسر كطلسم.

فيقول المقريزى على ما وجد منها في الجامع الأزهر" أنه يوجد بطلسم فلا يسكنه عصفور ولا يفرخ به وكذا سائر الطيور من الحمام واليمام وغيره.

وهو صور ثلاثة طيور منقوشة كل صورة على رأس عمود، وحدد موضعها[١] .

[١]– خطط المقريزى جزء ٢ ص ٢٧٣



تاج عامود عليه صليب منقول إلى جامع الصالح طلالع بن رزيك بميدان باب زويلة

وهذا القول وإن كان من قبيل الخرافة، إلا أنى وفقت إلى حلة والعثور على الطيور الثلاثة واتلطير الرابع في تيجان العمد ومنها ما هو موجود مع الصليب، مثل التاج الموجود بصحن الجتمه أمام رواق المغاربة .

وبين مجموعة العمد عمد ضخمة من الرجرانيت المنقولة من المعابد المصرية[١]، مثل العمد الكبيرة الموجودة في قبة المنصورة قلاوون، والمنقولة

[١]– خطط المقريزى جزء ٢ ص ١٨٤

إليها من القلعة مثل الصالحية، والتى كانت قبل ذلك في البرابى ونقل إليها ثم إلى دار العدل، ومسجد الناصر بالقلعة، ويوجد غيرها في مساجاد الماردانى وعثمان كتخدا، وما كان منها في مسجد اسكندر باشا الذى كان وسط باب الخلق وأعيد استعمالها في جامع الفتح بعابدين عند تجديده، وباقيها أقيم على مدخل ساحة رياضية خلف جامه المؤيد . ومن بين العمد المكنقوله، عمود رخامى عليه كتابة يونانية مسيحية في دكة المبلغ بمسجد عثمان كتخدا بميدان الأوبرا.

وعلى ذكر الكتابات اليونانية أذكر أنه يوجد في سلم جامع قفط قطعة رخامية عليها كتابة يونانية ترجمها الزميلان يسى عبد المسيح ورؤوف حبيب وقالا بأنها ترجع إلى القرن الثانى الميلادى، وعليها اسم ماركوس أوريليوس وأسماء أخرى منها كرياكوس.

ومن التفاصيل الهامة المنقوله ذلك الباب الجرانيتى المنقول غلى مشهد افمام زين العابدين في سنهة ٥٤٩هـ و ١١٥٤م فإنه مصراع من قطعة واحد يبلغ ارتفاعه نحو ١٨٠* ١٢٠ سم وله عقب وسكرجة وحلق جرانيتى محيط به ولعله الباب الوحيد من نوعه بين آثار مصر، وهذا النوع يكثر في بادية الشام، وفي مسجد اللمطى بالمنيا اتخذ جانبا الباب وعتبه من آثار مصرية ورومانية كما اتخذ جانبا مدخل جامع المؤيد من الجرانيت الوردى المرقط، وفي مسجد الخلوتى محراب من قطعة واحدة من الجرانيت الأسود كانت غطاء لتابوت.

هذه هى العناصر الغريبة التى أُدمجت في الآثار الاسلامية بمصر . لأما ما عدا ذلك من الآثار المنقولة فهى غالباً من آثار إسلامية إلى إسلامية ومن ذلك ما نقله الحجاج عند بناءه مدينة واسط من البواب المصفحة بالحديد

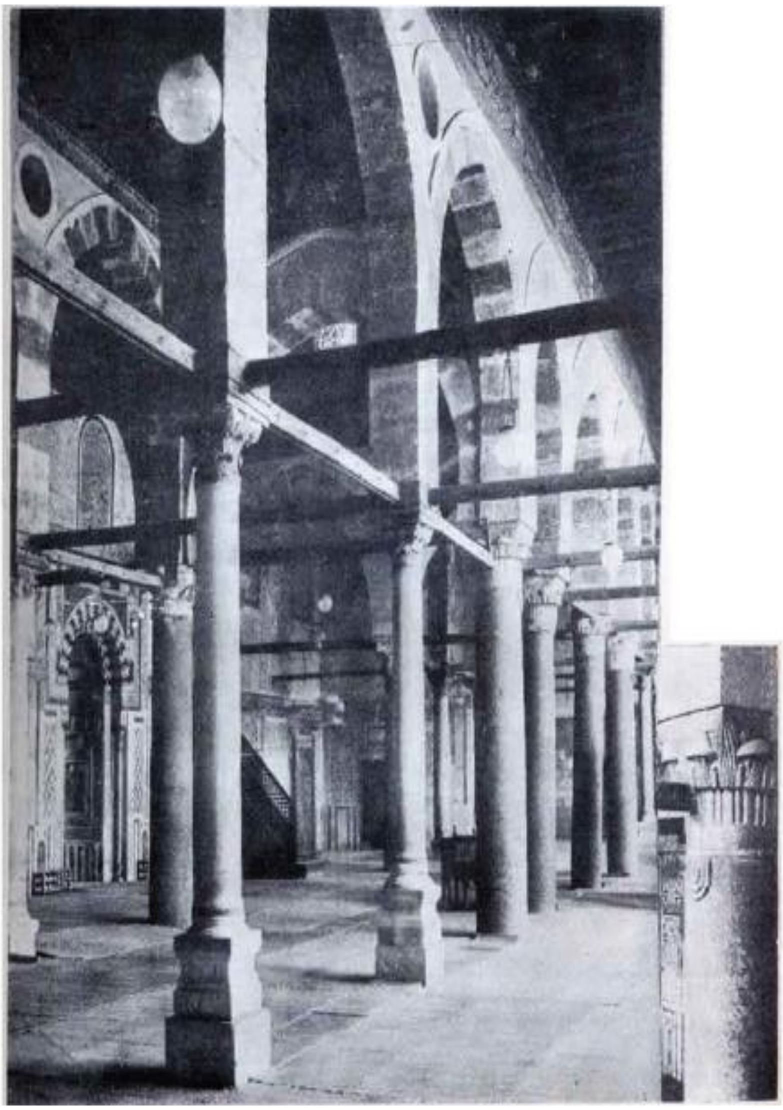
التى كانت لمدينة الزندور لتركيبها بها أخذها أبو جعفر المنصور عند بناء مدينة بغداد وركبها على أبوابها عدا باب خراسان الخارجى فإنه أحضر له باباً من الشام من عمل الفراعنة و، وكذلك ركب على باب الكوفة الخارجى باباً جئ به من الكوفة كان عمله خالد بن عبد الله التستري[١]، وكذلك نقل القائد جوهر الصقلى باباً حديدياً كان على ميدان الإخشيد وركبه على باب الخندق وذلك في سنة ٣٦٠هـ [٢] ٩٧٠م، وكذلك نقل صلاح الدين المغربى باب الميدان الصالحى الذى كان بأرض اللوق إلى قيسارية الغزل [٣]، وأيضاً فقد نقل السلطان بيبرس البندقدارى في سنة ٦٦٩هـ أحد أبواب القصور الفاطمية إلى الخان الذى أنشأه بأطراف القدس[٤]

[١]- تاريخ الرسل والملوك للطبري جزء ٩ ص ٢٦١

[٢] – المواعظ والاعتبار جزء ٢ ص ١٩٧

[٣]- المواعظ والاعتبار جزء ٢ ص ١٩٨

[٤] – أنس الجليل جزء ٢ ص ٤٣٤



العمد الجراتينية بتيجانها المصرية المنقولة إلى جامع المارداني بالدرب الأحمر

هذا جزء مما حدثنا عنه التاريخ . أما التفاصيل الكاملة المنقوله من مكلن إلة مكان في لأثار مصر، وما زالت باقية فيها، فإنها هامة وعلى جانب عظيم من الأهمية، سأذكرها حسب أنواعها :

١) باب من قبة الإمام الشافعى :

هذا الباب نقل إلى مسجد الإمام الليث وركب على الباب الذى جدده السلطان اغورى بالمسجد وهو من مصارعين دقت حشواتهما الخشبية بأويمة دقيقة وهو صنو للباب الموجود على قبة الإمام الشافعى في الصناعة والمقاس والكتابة، إذ نقرأ على كل منهما ابياتاً من الشعر في مدح الإمام الشافعى وتاريخ سنة ٦٠٨هـ [١] – ١٢١١م.

٢) مصراعا باب المدرسة الظاهرية:

هذا الباب كان مركبا على المخل الرئيسى للمدرسة الظاهرية أمام قبة المنصور قلاوون قبل هدمها، ثم نقل إلى السفارة الفرنسية في مقرها القديم.

---

[١]. تاريخ المساجد الأثرية جزء ١ ص ١١٢



غطاء تابوت من الجرانيت مستعمل محراب في جامع الحلوتى بشارع البرموني

محل عمارة الإيموبيليا ونقلته معها غلى مقرها الجديد بالجيزة، وهو باب موشى بالنحاس المفرغ بأشكا زخرفية، وعليه اسم الظاهر بيبرس وتاريخ ٦٦١هـ بالأرقام الهندية ولعله أقدمك نموذج لكتابة التاريخ بتلك الأرقام في الآثار الإسلامية بمصر، يليه التاريخ المرقوم في الجص بطراز قبة حسن صدقه باتلسيوفية سنة ٧٢١هـ ١٣٢١م .

٣) مصراعا باب المدرسة المنكوتمرية:

هذان المصراعان مركبان على باب المدرسة المزهرية بشارع البغال والمنشأه في القرن الخامس عشر الميلادى وتتفق صناعتهما مع صناعة باب المدرسة المنصورية، فهما مكونان من حشوات نحاسية مفرغة بأشكال زخرفية لفت نظرى فيها دقة صناعتها ومخالفتها لصناعة القرن الخامس عشر، كما وأن المصراعان أكثر ارتفاعاً من فتحة باب المسجد . ومن دراسته تبين أنه مكتوب برأس المصراعين ما نصع (مما عمل برسم الجناب الكريم العالى المولوى الأسفهلارى سيف الدين منكوتمر المنصورى أعز الله أنصاره وضاعف اقتداره ونصره).

إذن فهما مصراعا باب المدرسة المنكوتمرية التى كانت بحارة بهاء الدين، والتى أنشأها الأمير منكوتمر الحسامى المنصورى نائب السلطنة سنة ٦٩٨هـ – ١٢٩٦م[١].

كما وأن الزخارف الرخامية في هذا الباب منقوله إليه من المدرسة المذكورة .

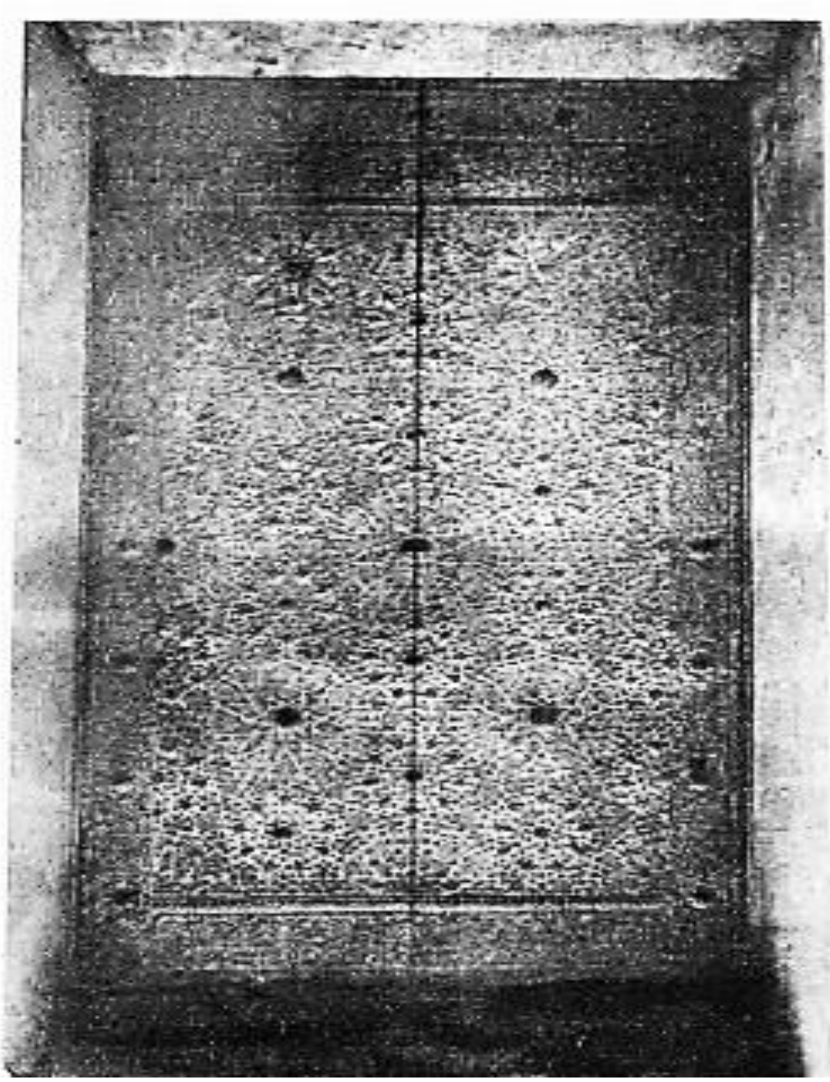
٤) كرسى المصحف بمسجد قوص:

عثرت على هذا الكرسى بمسجد قوص الذى أنشأه الصالح طلائع بن رزيك سنة ٥٥٠ هـ مستعملاً كتابوت عليه ستر ومقاسه ١,٣٠*٥٥سم، وبالكشف عليه تبين أنه كرسى مصحف مكون من حشوات مسدسة خالية من الأويمة، ومكتوب بجوانبه آية الكرسى ثم ما نصه، أمر بإنشاء هذا المصحف المبارك المقر الكريم العالى المولوى الأميرى الأجلى عز الدين خليل.

---

[١]– المواعظ والاعتبار جزء٢ ص ٣٨٧

الملكى الناصري أعز الله أنصاره بمحمد وآله، وبوسط كل جانب رنك (هدف النبلة) فلعل الأمير خليل عمله للمسجد وهو ما لم يرد في تاريخ المسجد أو منقول إليه من أثر آخر.



مصراعا باب مدرسة الظاهر بيبرس البندقداري المنقول إلى السفارة الفرنسية



مصراعا باب قصر شمس الدين سنقر الطويل المنقولان إلى مسجد الأشرف برسباى بالخانكاه
ومودعان الآن بمتحف الفن الإسلامي

٥) مصراعا باب قصر شمس الدين سنقر الطويل :

من المصاريع النحاسية المحفوظة بمتحف الفن الاسلامى . ومكتوب عليها اسم صاحب القصر شمس الدين سنقر الطويل المنصورى، أحد أمراء المنصور قلاوون في آخر القرن الثالث عشر الميلادى، كان هذا الباب في مسجد الأشرف برسباى بالخنقاه، وقد بحثه أستاذنا المغفور له على بك بهجت وكتب عنه بحثاً قيماً نشر في مجلة المجمع العلمى المصري سنة ١٩١٥ . وهو من أجمل الأبوب وأدقها صناعة، فقد حوى نقوشاً دقيقة مفرغة في النحاس تخللتها صور وطيور

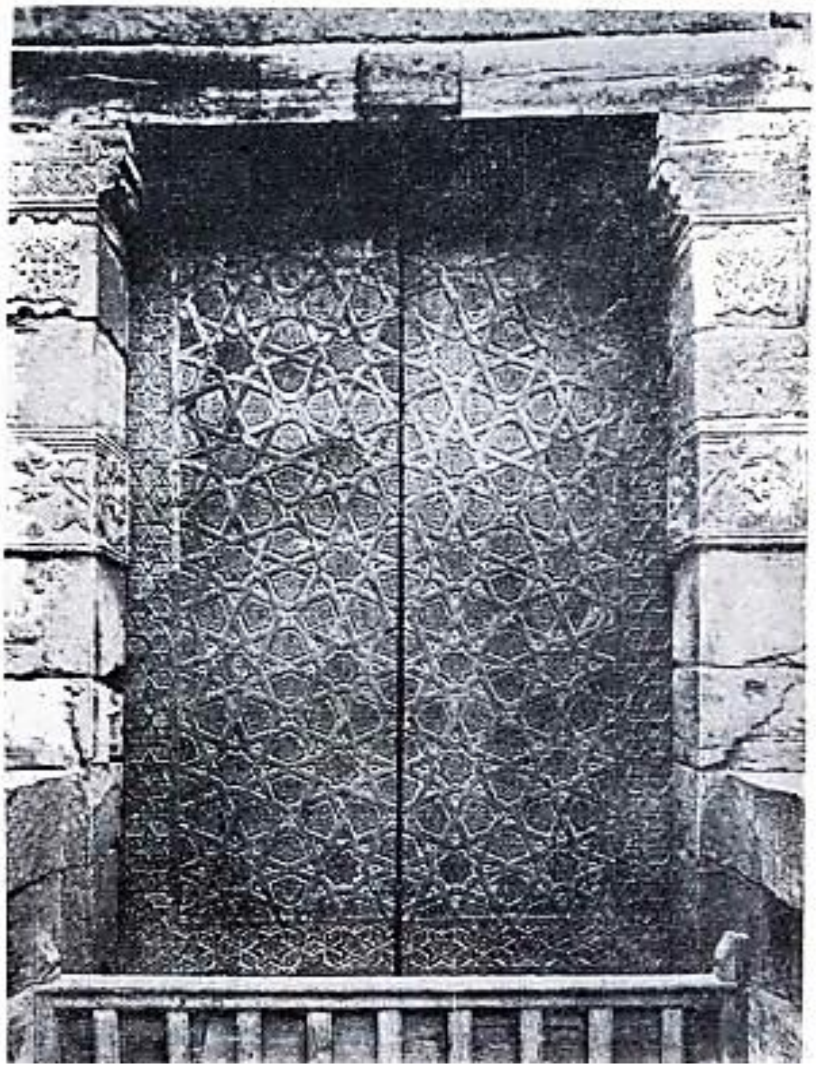
٦) مصراعان من مدرسة السلطان حسن :

هما فخر المصاريع النحاسية وأجملها وأكبرها عمل خصيصاً لمدرسة السلطان حسن، ومازال عليهما اسمه وتاريخ سنة ٧٦٤هـ، نقلهما الملك المؤيد شيخ الى مسجده في سنة ٨١٩، فقد انتهز فرصة غلق المدرسة لمنع مهاجمة القلعة من سطوحها ونقلهما الى مسجده بالسكرية، وما زال به إلى الآن.

٧) مصراعا باب مسجد داوود باشا بسويقة اللالا:

هذا المسجد منشئ سنة ٩٥٥هـ و ١٥٤٨م ومركب على الباب مصراعان من الخشب بتقاسيم فريدة في نوعها وحشوات مدقوقة أويمة دقيقة في الخشب والسن، وبه من أعلى وأسفل جامعات نحاسية .

إن دقة صناعة الحفر في حشوات المصراعين ترجع بهما الى القرن الثامن الهجرى الرابع عشر الميلادى، خصوصا وأن تلك الجامات لها مثيل في باب قبة مسجد الماس سنة ٧٣٠هـ– ١٣٣٠م.



باب المدرسة المزهرية بشارع البغال

وكذلك يوجد ضمن شبابيك المسجد مصراعا شباك، حشواتهما السن والخشب مدقوقة أويمة دقيقة ترجع الى البقرن الرابع عشر الميلادى ولا شك أنهما منقولان مع الباب من آثار مملوكية، لأن تلك الصناعة الدقيقة لا تتفق وعصر المسجد .

٨) باب سبيل الكردى :

هذا الباب يوجد في سبيل الكردى بدرب الجماميز المنشأ في القرن الحادى عشر، وهو باب مملوكى حشواته مطعمة ومدقوقة أويمة منقول إليه . ومثله باب بمنزل السحيمى من مصراع واحد مطعم بالسن وبالزردشان من صناعة القرن الخامس عشر، كان مركباً بالقاعة القبلية ونقل إلى باب الخزنة بالقاعة البحرية، وصناعته دقيقة لا تتَّفق وعصر المنزل، مما يعزز نقله من أثر مملوكى.

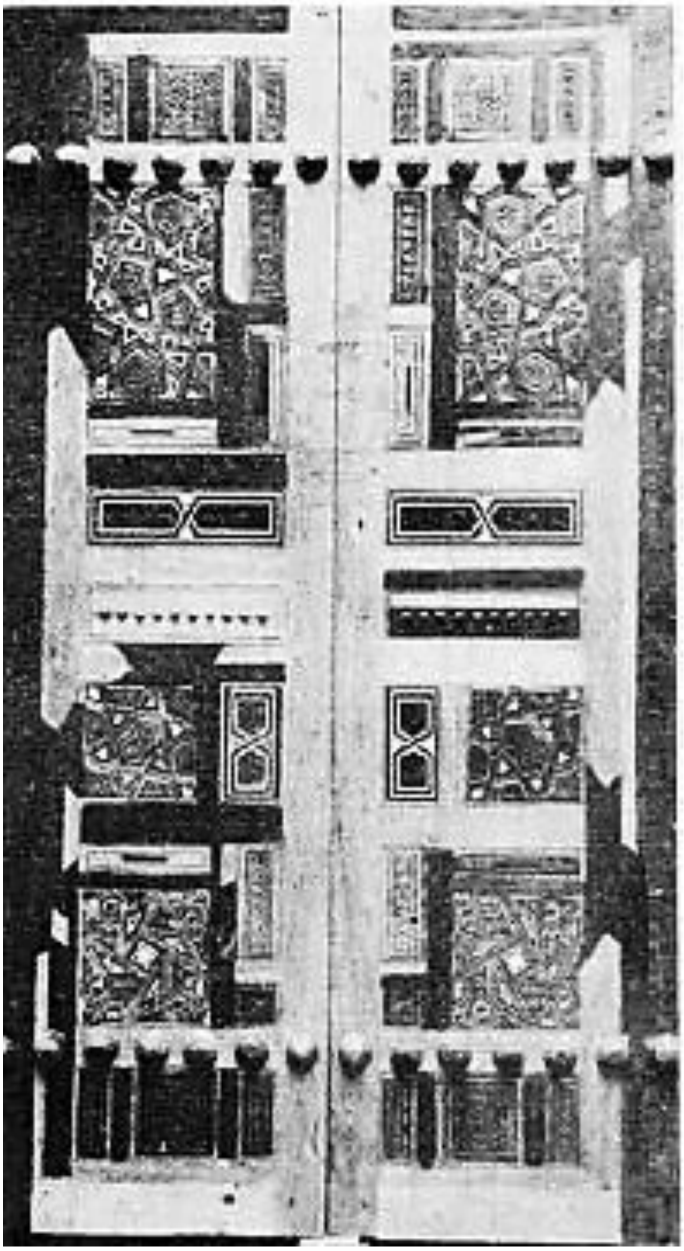
٩) شباك نحاسى مكفت بالذهب والفضة :

هذا الشباك، مكون من رماح ومخرزات خشبية، ملبسة بالنمحاس كان، مركباً في شباك علوى بمدخلل مسجد شيخو، وقد كساه الصدأ، ولعدم إنسجامه في الوضع الذى كان به، رفع من مكانه تمهيداً لإرساله إلى المخزن. وقد لفت نظرى إليه خفة وزنه وأثر زخرف طفيف دعانى إلى كشفه فأسفر الكشف عن ان الرماح مكفته بقرع زخرفي من الفضة، وان وجه المخرزة مكفت بالذهب، ومكتوب فيه الملك المظفر.

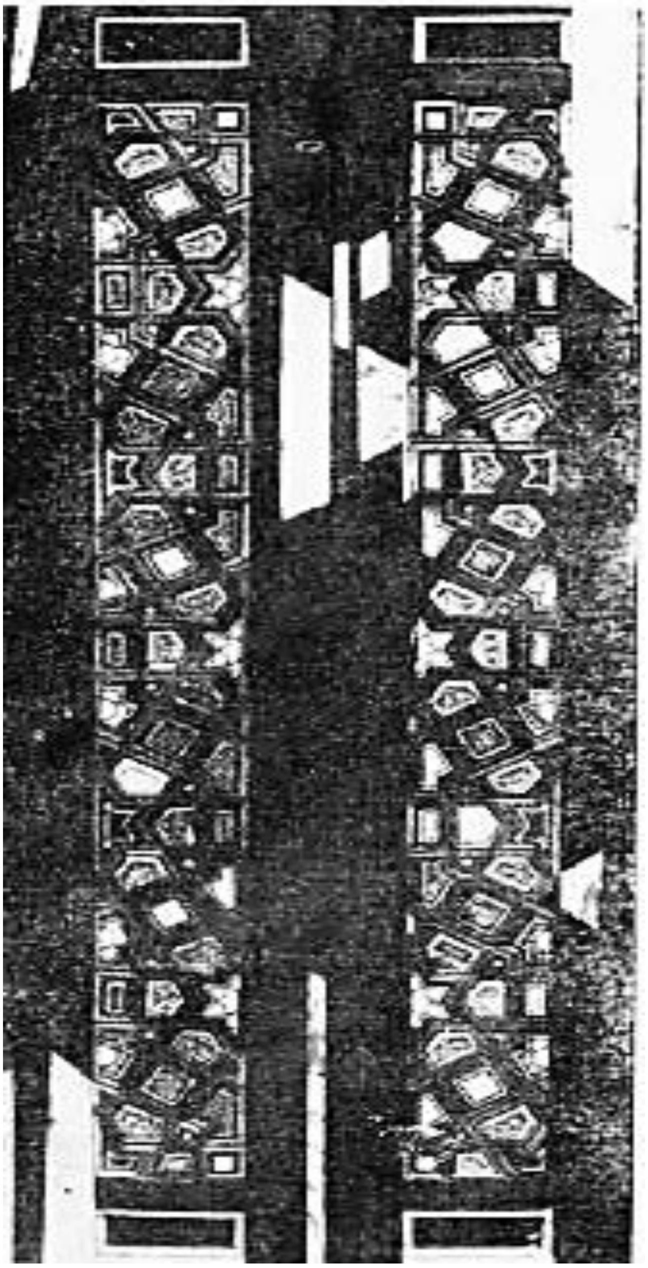
وهذا الشباك وإن كان معاصراً للمسجد إلا أن وضعه فية الوضع الغير لا ثق به، والذلى لا يظهر محاسنه وقيمته، لا يدع مجالاً للشك في أنه منقول من منشأة تحمل لاسم الملك المظفر حاجى(وهو الآن مودع بمتحف الفن الاسلامى).

١٠) هلال منارة مسجد البردينى بالداودية :

هذه المنارة أنشئت سنة ١٠٣٨هـ ١٦٢٨م، وهى منارة رشيقة متأثرة بالمنارات المملوكية قامت مصلحة الآثار بفكها وإعادة بنائها في سنة ١٩٥٥.



مصراعان من العصر المملوكي منقولان إلى مسجد داوود باشا بسويقة اللالا



مصراعان مصممان بالسن من العصر المملوكي منقولان إلى مسجد داوود باشا

لميل ظهر بها، وقد ظهر للزميل السيد عباس بدر كبير مهندسى الآثار الاسلامية أن الهلال مكون من قطع نحاسية هليها نقوش وكتابات . وبدراستها وقراءاتها تبين لى ان الهلال مكوناً من مشكاة نحاسية مكفته بالفضة مكتوب عليها في المنطقى العليا القاب منها، المقر الأشرف العالى المولوى الأميرى، تتخللها دوائر يقرأ في المنطقة العليا، الملك المظفر، وبالوسط قوله تعالى " كوكب دري يوقد من شجرة مباركة " .

والمظفر نسبة إلى أحد اثنين : الملك المظفر بيبرس الجاشنكيز، والملك المظفر حاجى بن ناصر محمد بن قلاوون سنة ٧٤٧هـ وهو ما أرجحه وبقية الهلال من قطع أسطوانية بها بقايا زخارف وكتابات، ومكتوب على الهلال بخط نسخى، الفقير كريم الدين البردينى .

(١١) هلال القبة البحرية بخانقاه فرج بن برقوق :

عند اصلاح القبة البحرية لخانقاه فرج بن برقوق، ظهر أن الهلال مكون من عدة قطع دقيقة عليها كنتابات ورنوك، منها ثلاث صدريات كبيرة مملوكية فرّغ قاعها وركب فيه وصلات من شمعدانات قديمة علاها الصدأ، يقرأ على أحد الصدريات المقر العالى المولوى أمير الأمراء الكبير الماكلى العابدى المجاهدى المرابطى المشاغلى المؤيدى الملكى الناصري. وعلى بعض الجزاء الأسطوانية رنك كأس، ويقرأ عليها :

مما عمل برسم المقر الأشرف العلاى المولى الأميرى الكبير المخدومى.

وعلى آخر:- مما عمل برسم الجناب العالى الملكى العالمى علم الدين.

وقد أودعت متحف الفن الإسلامى لنظافتها ودراستها وتكملة قراءتها، وهناك آثار منقولة بالختيار ما بين منابر وكراسى، أمثال :

١ – منبر مسجد كاتم السر :

كان هذا المنبر في مسجد كاتم السر، الذى كان على الخليج بدرب الجماميز وعند تجديده أصلحته إدارة حفظ الاثار العربية في سنة ١٩٠٧ .



تفاصيل من الشبك النحاس باسم الملك المظفر المكفت بالذهب والفضة

ووضعته بالقبة الفداوية حينما اعدتها للصلاة. وهو منبر صغير طعمت حشواته بالسن والأبنوس، وترجع صناعته إلى القرن الخامس عشر، وينسجم مع عصر الآثار الذى نقل إليه .

٢– منبر مسجد فرشوط:

هذا المنبر من المنابر الهامة، حشواته الخشبية مدقوقة بأويمة جميلة،

وعليه اسم صانعه "يعقوب بن بركات الهوى" وترجع صناعته الى القرن الرابع عشر الميلادى، واعتبره فريد في نوعه، لوقوع تاثيرات أندلسية على حشواته المتنوعة .

كان هذا المنبر في مسجد فرشوط ثم أصلحته لجنة حفظ الاثار العربية ونقلته الى مسجد الظاهر بيبرس البندقدارى بالقاهرة .

٣- منبر وكرسى السورة لمسجد الغمري:

بعد أن تخرب جامع الغمرى بشارع أمير الجيوش، أهمل المنير المنبر ووصل إلى حالى سيئة، ونظراً لأهميته عنيت به إدارة حفظ الآثار العربية فأصلحته هو وكرسى المصحف ونقلته الى مصلى مدفن الأشرف برسباى بالصحراء لحلجتها إليه ومعاصرته لها، وهو منبر جميل طعمت حشواته بالسن والزرنشان والويمة برسوم جميلة ميزته على كثير من المنابر المعاصرة له، ومعلوم أن الآمر بعمله هو والكرسى محمد بن على المعروف بن الردادى سنة ٨٥٠هـ ١٤٤٦م، وصانعه هو النجار الماهر احمد بن عيسى الدمياطى[١] ثم القاهرى .

٤-كرسى السورة لمسجد قجهاس الإسحاقى :

من اجمل الكراسى المطعمة بالسن، نقلته وزارة الوقاف الى مسجد الفتح بعابدين .

٥- منبر مسجد أزبك من ططخ:

هذا المسجد كان بميدان العتبة الخضراء بمدخل الموسكى، وبمنشئه

---

١ - تاريخ المساجد الأثرية جزء ١ ص ٢٢٨

عرفت الأزبكية، وقد هدمت بقاياه سنة ١٢٨٦هـ ١٨٦٩م ونقل منبره الذى كان به إلى المشهد الحسينى بعد الفراغ من تجديده سنة ١٢٩٠ هـ، ١٨٧٣م .

القاشانى :

لوحظ أن الكثير من ألواح القاشانى لم تعمل خصيصاً للأثر الموجودة فيه اللهم إلا القليل .

وبعضه عمل خصيصاً لها مثل الموجود فيه مسجد أقسنقر (إبراهيم أغا) والموجود في سبيلى عبد الحمن كتخدا والسلطان محمود وقاعة السادات، اما غالب الأماكن الموجودة بها قاشانى منقول إليها من آثار أخرى . على أن اكبر مجموعة منقوله واهمها تلك المجموعة المتباينى التى ألصقت بغير وعى ولا ذوق في الواجهة البحرية لقبه الجلشى بشارع أحمد ماهر، وعى قبة أنشئت في سنة ٩٣١هـ وكسيت وجهها بهذا القاشانى في سنة ١٢٥١هـ ١٨٣٥م . وقد حوت تلك المجموعة تفاصيل متباينة من قاشانى رودس وتركيا جمعت مختلف الرسوم والألوان والحجام وهى غير منسجمة مع بعضها، وحبذا لو فكت أو نسقت وأودعت متحف الفن الإسلامى .

الآثار المنتحلة :

١-باب مسجد الإمام الليث :

هذا الباب في الجهة الشرقية للمسجد محلى من جانبيه بكتابات نسخية يتخللها زخرف، ومكتوب على عتبه (جدد عذا المقام المبارك في أيام سيدنا ومولانا السلطان الأعظم الملك الظاعر محمد عز نصره على يد الفقير الى الله تعالى ابو بكر بن يونس شيخ القرافتين الصوفي خادم الإمامين الشافعى

والليث ابن سعد لطف الله به في المحرم علم أحد عشرة وثمانمائة).

هذا الباب بزخرفه وطرز كتاباته بجانبيه يرجع إلى العمارة التى أجريت بالمسجد سنة ٦٤٠هـ، ١٢٤٢م، ثم كتب على عتب غير عتبه القديم تاريخ العمارة التى امر بها الناصر فرج بن كركوك سنة ٨١١هت بإشراف الشيخ أبو الخير محمد بن الشيخ سلمان المادح، وهى العمارة التى حدثنا عنه المقريزى. غير أن النص الحالى يغايرها، ذلك أنه تراءى للشيخ أبو بكر بن يونس أن يمحو اسم سلفه المادح ويمحو معه اسم الناصر ويضع اسمه واسم سلطان وقته الظاهر محمد أبو سعيد جقمق فمحى من السطر الأول كلمتىّ الناصر فرج واصلحها وجعلها الظاهر وكتب محمد حشراً[1]، ثم محى من السطر الثانى اسم سلفه كما يبدو من اختلاف خطه وغوره وكتب فيه اسمه أبو بكر بن يونس وترك التاريخ الأصلى في آخر اللوحة سنة ٨١١هـ فنمّ عن هذا التزوير، لأن الظاهر أبو سعيد حكم من سنة ٨٤٢ إلى ٨٥٧هـ، ١٤٣٨ – ١٤٥٣م.

٢–صندوق المصحف المنسوب إلى سيدنا عثمان بالمشهد الحسينى :

هذا الصندوق من خشب مغلف بجلد، مخرم بأشكال هندسية منكرة بالذهب، وله مفصلات مذهبة عليها اسم السلطان الغورى بما نصه : "برسم المصحف الشريف العثمانى، السلطان الملك الأشرف قانصوه الغورى".

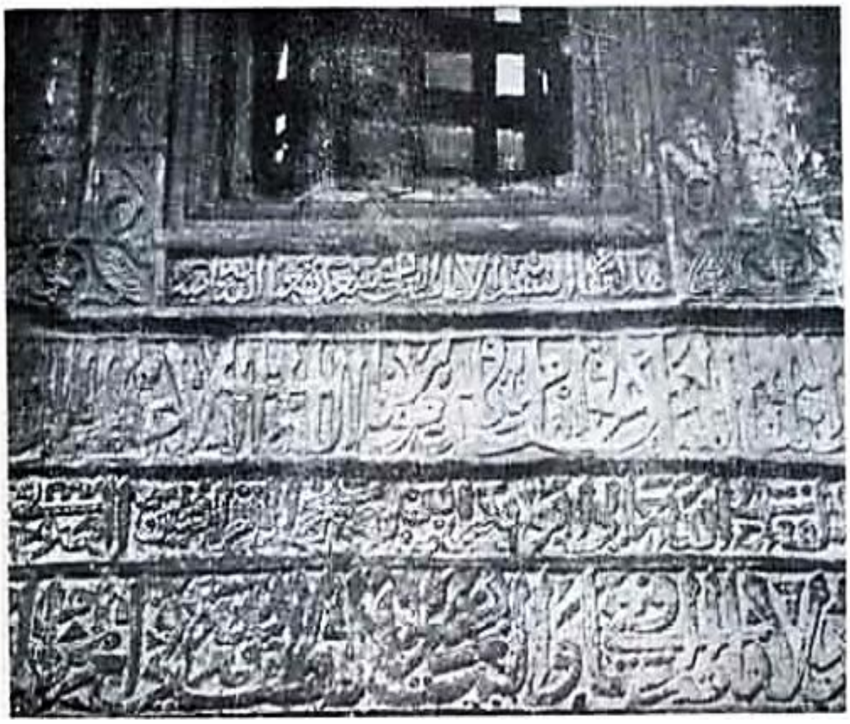
ومكتوب علي احد وجهى الغلاف ما نصه: "جدد هذا المصحف الشريف المعظم الذى من إذا حلف به صادقاً نجا وكان له من كل ضيق مخرجاً ومن حلف به فاجراً كف وهان وأصبح في ذل ومقت وخذلان بخط

[1] – تاريخ المساجد الأثرية جزء١ ص١٩٩

من رتب سورة وأياته وأجزائه ومن ختمه في كل ركعة من صلاته وبه اقتدى من سماه نبينا بالأمين ذى النورين زوج بنتيه ورفيقه في الدارين من استحيت منه ملائكة الرحمن أمير المؤمنين عثمان بن عفان أمر وتشرف بتجليده السلطان الملك الأشرف قانصوه الغورى كا الله له وتجديده على يديه بعد ثمانمائة وأربع وسبعون عاماً مضت تقبل الله ذلك منه ببركته وحفظه ونصره وثبت قواعد دولته بمحمد وآله"[١].

ويلاحظ في هذه الكتابة أن جملة (السلطان الملك الأشرف قانصوه الغورى كان..) مكتوبة بخط مغاير لبقية الكتابة، مما يؤكد أن القائم بعمل هذا الصندوق غيره ولعله السلطان قايتباى لاتفاق التاريخ مع عصره، وأن السلطان الغورى أصلحه وعمل له مفصلات ثم غير الكتابة وكتب إسمه عليه.

[١] – تاريخ المساجد الأثرية جزء١ ص ٩٣



باب مسجد الإمام الليث ويظهر في السطر الأوسط أثر التغيير في الكتابة

أما الزعم بأنه مصحف عثمان فهو زعم منقوض لأسباب كثيرة، أهمها: قاعدة الخط والزخرف فإنها لا تتفق والقرن الأول وايضا فإن نسبة مصحف عثمان لازمت كثيراً من المصاحف الموجودة في مصر وفي قرطبة وبلاد المغرب وفي الشام والحجاز، ولم يثبت ان عثمان رضى الله عنه كتب بخطه مصحفاً

قبة بدر الجمالى:

وهناك آثار انتحلت من غير قصد للجهل بأسماء منشئيها ولغلبة أسماء جديدة عليها، مثل قبة بدر الجمالى خارج باب النصر بشارع نجم الدين، فقد عرفت بالشيخ يونس السعدى، وهى في الحقيقة قبة بدر الجمالى وزير

الخليفة المستنصر بالله لأن المعروف ان تربته هى أول [1] تربة بنيت في تلك المنطقة دفن فيها سنة ٤٨٧هـ ١٠٩٤م، فعرفت به، كما عرفت بابنه الأفضل شاهنشاه لأنه لما توفي سنة ٥١٥هـ ١١٢١م دفن مع أبيه، ومن بحث القبة ومقرنصاتها وعقودها والكتابة الكوفية حول عقد المحراب تبين لى أنها ترجع إلى منشآت النصف الثانى من القرن الخامس الهجرى وأصبح الترجيح إلى حد بعيد أنها قبة بدر الجمالى وابنه الأفضل شاهنشاه، وتاريخ إنشائها حوالى سنة ٤٨٠هـ – ١٠٨٧م.

قبة يونس الدوادار:

هذه القبة بحرى خانقاه فرج بن برقوق بصحراء قايتباى، وهى معروفة باسم أنس والد برقوق لأنه مكتوب على عتب الشباك ما نصه : بسم الله الرحمن الرحيم . لما كان تاريخ يوم السبت ١٨ شوال سنة ٧٨٣ توفي المقر المرحوم الشرفي أنس تغمده الله برحمته والد المقر الأشرف العالى السيفي برقوق أتابك العساكر عز نصره.

والحقيقة أن هذه القبة مخلفة من الخانقاه التى أنشأها الأمير يونس الدوادار قبل سنة ٧٨٣هـ – ١٣٨١م، فقد ذكر المؤرخون[2] أنه لما توفي أنس والد برقوق دفن في تربة يونس الدوادار ثم نقله ابنه الظاهر برقوق إلى قبة مدرسته بالنحاسين.

---

[1]– المقريزى جزء٢ ص٤٦٣ وابن ميسر ص٥٨

[2]– المنهل الصافى جزء١ ص ٢٩٦ خط وأنباء الغمر.



قبة يونس الدوادار بالقرافة الشرقية المنسوبة خطأ إلى أنس والد برقوق



قبة بدر الجمال خارج باب النصر المعروفة خطأ باسم الشيخ يونس

قبة عبد اللّه المنوفي:

هى قبة في صحراء قايتباى عرفت بالشيخ عبد الله المنوفي الصوفي المتوفي سنة ٧٤٩هـ – ١٣٤٨م والمدفون تحتها، وهى وإن كانت معروفة بهذا الاسم إلا أن منشئها السلطان قايتباى حوالى[١] سنة ٨٧٩هـ – ١٤٧٤م.

١– الضوء اللامع ٦٢ جزء ٤ قسم ٢ خط

مسجد الملكة صفية سنة ١٠١٩هـ ١٦١٠م:

نسب هذا المسجد إلى الملكة صفية زوجة السلطان مراد الثالث وهى لم تحضر إلى مصر ولم تأمر بإنشاء المسجد، والحقيقة أن منشئه هو عثمان أغا ابن عبد الله أغات دار السعادة مملوك الملكة صفية ولما مات استولت هى على المسجد وعلى الأعيان المرصودة عليه باعتباره مملوكاً لها بالرغم من دفع موكله بأنها أعتقته قبل وفاته، ولكن[١] حكم لها وعرف المسجد باسمها.

خان الزراكشة:

هذا الخان بميدان الجامع الأزهر ويلاصق مسجد محمد بك أبو الدهب من الجهة الغربية البحرية. ظل ردحاً طويلاً مسجلاً باسمك وكالة أبو الدهب مع أن تفاصيله المعمارية تبرئه من تلك النسبة . وقد أسفرت دراسته الفنية عن أنه من أبنية مستهل القرن السادس عشر خصوصاً وأنه وارد في[٢] وقفية مسجد محمد بك أبو الدهب بهذا الإسم عند ذكر حدود المسجد وأنه من ممتلكات السلطان الغورى وقد عثر الزميل الدكتور عبد اللطيف ابراهيم على اسم الخان في حجج أواخر القرن الخامس عشر مما يجعله من منشآت عصر السلطان قايتباى.

آثار شبه منتحلة:

توجد آثار أخرى شبه منتحلة أطلق عليها أسماء أفراد لا أثر لهم في إنشائها

١- تاريخ المساجد الأثرية جزء١ ص ٣٠٧

٢- حجة مسجد أبو الذهب.



خان الزراكشة بميدان الأزهر – زكان منسوبا إلى أبي الذهب بينما هو من منشآت عصر السلطان قايتباى – أواخؤ القرن التاسع الهجري – الخامس عشر الميلادي

وإن كانت قد أقيمت في عهدهم، فقد كتب القاضى يحى زين الدين اسم السلطان الظاهر محمد أبو سعيد جقمق على مسجديه بالحبانية وبولاق بما نصه : أنشأ هذا الجامع المبارك في صحايف مولانا السلطان الملك الظاهر محمد أبو سعيد جقمق عز نصره فقير رحمة ربه أبو زكريا يحى الشافعى.

كما يلاحظ أيضاً أن اسم الظاهر جقمق مكتوب على المسجد الذى أنشأه لاشين اللالا ٨٥٤هـ-١٤٥٠م بشارع مراسينا، وعلى المدرسة الفخرية التى جدد إنشاءها ناظر الخاص الجمالى يوسف عرفت بأسماء منشئيها عدا المدرسة الفخرية بالحمزاوى فإنها ظلت معروفه باسم جقمق، ولهذا الانتحال بالاختبار، سبب ذلك أنه بعد تولية الظاهر جقمق مُلك مصر رغب في أن يتسمى بمحمد تشرفاً ثم ترءى له أن يجمع بين الإسمين، فأمر بأن يكتب اسمه على أبواب المساجد المجددة والمنشأة في عصره، ويحدثنا السخاوى[1] بأنه كان يرى إصلاح ما يشرف على الهدم أولى من الإنشاء ولذلك لم ينشئ مدرسة ولا تربة.

سبيل وكتاب السلطان قايتباى:

عهدنا بالسلطان قايتباى محباً للعمارة مسرفاً في إنشاء المساجد والمدارس في مصر والشام والحجاز، ومن بين منشآته ذلك السبيل اللطيف الذى يعلوه الكتاب بأول شارع الصليبية المكتوب عليه اسمه وتاريخ الفراغ من بنائه، وهو ثانى سبيل يعلوه كتاب ينشئه سنة ٨٨٤هـ - ١٤٧٩م أن السلطان قايتباى كشف على عمارة سبيله الذى أنشأه برأس سويقة منعم بالرميلة وكان الشاد (المشرف على عمارته)[2] تانى بك قرا.

ثم يقول في حوادث سنة ٩٠٥هـ - ١٤٩٩م عند ذكر وفاة الأميرتانى بك المقدس " ومن آثاره السبيل والصهريج الذى أنشأهما برأس سويقة ابن عبد المنعم وصرف على ذلك من ماله ما له صورة . فلما كمل بناء ذلك قدم

---

[1]- الضوء اللامع جزء٣ ص ٧٣

[2]- تاريخ مصر لابن إياس جزء ٢ ص ١٩٤

السبيل والصهريج للسلطان قايتباى[1] ".

وإنى لا أميل إلى الأخذ برواية ابن إياس ولو أنه معاصراً . لأن السلطان قايتباى أنشأ مجموعة هامة من الآثار عهد بالإشراف على تنفيذها إلى عدد من الأمراء لم نسمع أن أحدهم وهبه منشأة دينية أو مدنية، هذا من جهة ؛ ومن جهة أخرى فإن شاد العمارة موظفاً صغيراً لا تسمح له موارده بإنشاء مثل هذا السبيل، وفي الوقت نفسه نرى ابن إياس يناقض نفسه في روايتين، وإنى أنزه قايتباى وأعتبر هذا السبيل من منشأته بل ومن مفاخرها.

[1]– تاريخ مصر لابن إياس جزء ٢ ص ٢٦٤

جماليات الخط العربي في العمارة الاسلامية

د. حسن الباشا

إذا كان كل مجتمع قد تميز بفن من الفنون وجد فيه التعبير الحقيقى عن روحه وشخصيته وطابعه وطموحه واستمد منه روح الابتكار اللازمة لنهضته فإن الخط العربى كان هو الفن الذى عبر بصدق عن المجتكع العربى وطموحه وآماله وبفضل رعايته وازدهاره سوف يتزود المجتمع بروح الابتكار التى يعيشها الفن في المجتمع والتى لا غنى عنها لنهضة اى مجتمع وتقدمه.

والخط العربى موضوع موسوعى متشعب يمكن أن تتضمن جوانبه عشرات المجلدات وذلك لتعددها : اذ قد تشتمل مثلا على الكلام عن نشأته وأصوله وتطوره قبل الإسلام وبعده، ومنتجاته وأنواعه ومزاوليه ودوره في الفنون الأخرى وتأثره وتأثيره إلى غير ذلك من الأمور.

ومن هنا كان الحرص ان تقتصر هذه الدراسة على جانب واحد هو جماليات الخط العربى: أى ما يشتمل عليه الخط العربى من خصائص ذاتية جميلة وقيم فنية تبعث فيمن يزاوله أو يستوحيه أو يتذوقه النشوة والمتعة، وكذلك ما يشتمل عليه من إمكانيات ساعدته على التطور نحو الإتقان والجمال.

وفي عرضنا لهذا الموضوع سوف نتطرق بطبيعة الحال غلى جوانب أخرى لتساعدنا على الكشف عن هذه الجماليات بل ربما في ذكرها توضيح لبعض أشكالها وصورها ولكننا لن نتطرق إليها مسا طفيفا.

وبادئ ذى بدء يجب أن نقرر أنه قد مارس الخط العربى واستوحاه على طول تاريخه وفي عصرنا الحاضر عباقرة وموهوبون شغفوا به وعملوا على تشكيله وتجويده وتنويعه وتطويره مما أدى إلى أن صار بحق فناً مرموقاً يمثل روح المجتمع ويعبر عن طموحه ويسعد به مختلف طبقات المجتمع ويحظى بكل عناية ورعاية .

كما انتشر الخط العربى في سائر أنحاء العالم الاسلامى بل كان أوسع انتشاراً من اللغة العربية نفسها إذ كتبت به لغات أخرى غير عربية كالفارسية والتركية والأوردية والمالاوية وغيرها، وحظى الخطاطون المجيدون بالحفاوة الشعبية والرعاية الرسمية : بلغ من تقدير الشاه اسماعيل الصفوى للخطاط محمود أن حرص على حمايته بصفة خاصة حتى لا يقع في يد عدوه السلطان سليم إذاخسر المعركة معه.

وزاول فن الخط كبار رجال الدولة وأعيانها .. نذكر منهم على سبيل المثال :

- عضد الدولة البويهى، والسلطان احمد جلائر (ت ١٤١٠) وبايسنقر التيمورى (ت ١٤٣٣) الذى أسس في هراة مدرسة لتعليم فن الخط وعمل فيها بنفسه خطاطا، والشاه اسماعيل الصفوى والأمير دار اشكو من مغول الهند والسلطان محمود بن السلطان عبد الحميد العثمانى .

وكتب عن الخط ومزاوليه العديد من المؤلفات وأشيد بهم شعراً ونثراً .ونذكر من هذه المؤلفات على سبيل المثال : رسالة الخط المنسوب، وألفية زين الدين شعبان الآثارى، وتحفة خطاطين لسليمان سعد الدين، ومناقب هزوران لمصطفي الدفترى المعروف بعالى الشاعر، والخطاطون والمصورون

للقاضى أحمد بن ميرمنشى.

وورد الكثير عن الخط العربى في الكثير من المؤلفات الموسوعية مثل الفهرست لابن النديم، واخوان الصفا، وصبح الأعشى .

وترجع جماليات الخط إلى أمور ربما كان أهمها أمرين أساسيين :

(أولهما) : أشكال الحروف العربية نفسها وطبيعتها في الليونة والانسياب وطريقة ترابطها لتشكيل الكلمات، وربما كان لطبيعة اللغة العربية نفسها دور في ذلك أيضاً مثل استخدام حرف الواو للوصل ونهاية الجمع والمثنى بالنون وكثرة استخدام الألف واللام .

تتكون الحروف العربية من مجموعات يختلف بعضها عن بعض بصفة عامة، في حين تتشابه حروف كل مجموعة، وذلك بالإضافة إلى حروف مفردة لكل منها شكلها المتميز وهى الألف والكاف واللام والميم والنون والهاء والواو والياء .

كما أن لكل حرف من هذه الحروف أشكالاً مختلفة وذلك بحسب وضعها في الكلمة : أولها أو وسطها أو آخرها .

وزودت أشكال الحروف العربية منذ البداية بإمكانيات التنوع : وليس أدل على ذلك من أن الأبجدية العربية كتبت بآلاف الأشكال.

وعلى الرغم من ان الكلمات في الخط العربى يكتب كل منها وحدة مستقلة متصلة الحروف فإن بعض الحروف لا يتصل بما بعده حتى في الكلمة الواحدة مثل الألف والدال والزال والراء والزاى والواو مما يمكن الكاتب من ان يشكل من الكلمة الواحدة تصميماً يعلو بعض حروفه على بعض عند الضرورة الجمالية .

ومما ساعد على تزويد الخط العربى بإمكانيات التجميل بالإضافة إلى ما سبق أشكال الحروف نفسها بما تشتمل عليه من قوائم وبسائط وانحناءات ودوائر وزوايا وتدرج في السمك والرشاقة واختلاف طرق وصلها، والتوازن بين الاتجاه الصاعد والاتجاه المبسوط وبين الزوايا والأقواس والدوائر .

وإذا أضفنا إلى ذلك ما استلزم من إضافة علامات الاعجام كالنقط وعلامات الاعراب كالضمة والفتحة والكسرة والشدة والهمزة والتنوين أمكننا أن نتخيل ما تضمنه الخط العربى من إمكانيات يستطيع الموهوب بفضلها أن يحقق مستوى عالياً من الجمال الفنى في تناوله .

وفضلاً عن ذلك فإن الفراغات في الخط العربى تتوازن وتنسجم مع الخطوط في الكلمات والجمل مما كان له فضل كبير في التوزيع الجمالى الناجح في التصميم الكلى .

وقد اكتشف العلماء أن أشكال الخط العربى في حركة دائبة من امتداد وصعود وهبوط وانحناء واستدارة على الرغم مما تبدو عليه الحروف ظاهرياً من سكون وجمود وهكذا تضمنت أشكال الخط العربى حياة كامنة أتاحت له التشكيل الجميل .

كل ذلك هيأ للخط العربى أن يتطور عبر الزمان وان يتشكل بصور تلائم العصر ومن المعروف ان التطور ظاهرة ابداعية طبيعية .

وإذا أطلقنا على هذا الأمر أو العامل الجانب الشكلى في جماليات الخط العربى فإن الأمر الثانى الأساسى الذى ترجع اليه جماليات الخط العربى يمكن أن نسميه الجانب الروحى .

ذلك أن الخط العربى نشأ وتطور في رحاب القرآن الكريم ، إذ أن

القرآن كتب عند نزوله بالخط العربى، ثم جمع المصحف الشريف في عهد أبي بكر الصديق، ونسخت مصاحف عثمان بن عفان الخليفة الثالث بالخط العربى، ثم ظلت المصاحف كلها والآيات القرآنية والأدعية والعبارات الدينية تكتب بالخط العربى دون غيره من الخطوط، كما كتبت بدايات بعض سور القرآن الكريم بحروف الخط العربى مثل : "كهيعص" "المر" "طه" "نون" . وهكذا ارتبط الخط العربى وحروفه بالقرآن الكريم وبتلاوته، وكان من أثر ذلك أن أنعم الخط العربى بروح دينية منذ البداية، وظلت هذه الروح تزداد مع الزمن، وهكذا امتزج الشكل الجميل بالعاطفة الطاهرة، وامتزج الفن بالدين في وحدة جميلة في الخط العربى.

ووصلنا نسخ من القرآن الكريم تنسب الى مصحف عثمان رضى الله عنه بعضها في القاهرة، وفي طشقند، وفي استانبول، ويبدو الخط العربى في هذه المصاحف منسق الحروف والكلمات وخالياً من علامات الإعراب والاعجام .

ولدينا مصاحف ترجع إلى القرن الثانى وما بعده يتضح في بعضها علامات الاعراب او الاعجام مدونة بأسلوب مبكر يقال انه من ابتكار أبى الأسود الدؤلى ومن بعده نصر بن عاصم ويحي بن يعمر، ثم لم يلبث الخليل بن أحمد الفراهيدى ان ابتكر علامات اعراب جديدة استمد بعضها من أشكال الحروف، ثم أخذ الخطاطون يحسنون من هذه العلامات ويضيفون إليها وكان الغرض من كل ذلك تيسير قراءة القرآن دون تحريف أو تصحيف مع عدم إغفال الجانب الجمالى .

ونظراً إلى أن الخط العربى كان في بدايته يتضمن بذور الجفاف واللين فقد انقسم منذ صدر الاسلام الى نوعين رئيسيين هما الخط الجاف أو المبسوط الذى صار يعرف فيما بعد باسم الخط الكوفي، والخط اللين او

المقور الذى صار يعرف باسم خط النسخ .

ونظراً إلى أن الخط الكوفي كان أشبه بأشكال هندسية، بل إنه كان يكتب احياناً بالأدوات الهندسية كالمسطرة والفرجار ولا سيما في المصاحف الكبيرة، فإنه كان أيسر من خط النسخ من حيث التجميل والتنسيق، ومن ثم اقتصر به في القرون الخمسة الأولى على تدوين المصاحف الفخمة وزخرفة التحف والكتابة على الآثار، وكان الخط الكوفي في تنسيقه يعتمد على ذوق الخطاط الذى اكتسب مهارته من ممارساته وتدربه ومشاهداته .

ولجأ الخطاطون في تجميل الخط الكوفي بتشكيله أحياناً وبتزويده أحياناً أخرى بأشكال زخرفية معروفة كالخطوط او الأشكال الهندسية، والزخارف النباتية والتشكيلات المعمارية التى امتزجت بأشكال الحروف نفسها في وحدات جميلة .

ونتيجة لهذه الإضافات والتشكيلات عرف للخط الكوفي أنواع عديدة نذكر منها :

- الخط الكوفي البسيط:

وهو خط يتميز بتنسيق الحروف والكلمات وخالٍ من الزخارف.

- الكوفي ذو الزخارف الهندسية :

ويضاف إليه في بداياته ونهاياته أشكال هندسية كالشرط والمثلثات والدوائر .

- الكوفي المورق:

وتتخذ بداياته ونهاياته أشكال أوراق نباتية.

- الكوفي المزهر :

وتمتد من حروفه خطوط أشبه بعروق نباتية يتفرع منها أوراق نباتية وأزهار.

- الكوفي ذو الشريط الزخرفي :

وينتد أعلاه شريط زخرفي يتكون من حليات زخرفية متماثلة.

- الكوفي المعمارى :

وتتشكل بعض أجزاء حروفه على هيئات معمارية كالقباب والعقود والكوابيل .

- الكوفي المضفر أو المجدول .
- الكوفي المربع .
- الكوفي على أرضية نباتية .

ويمكن أن تتضمن الكتابة الواحدة أكثر من نوع .

وكان الخط الكوفي قد أهمل أمره في العصر الحديث وعمل على إحيائه خطاط مصرى هو المرحوم يوسف أحمد .

أما الخط اللين أو النسخ فقد استغرق وقتاً أطول حتى بلغ مستوى مناسباً من التجميل والتحسين وذلك لأنه يكاد يخلو من الخطوط المستقيمة ويعتمد أساساً على يد الكاتب .

ويرجع الفضل في تطوير خط النسخ نحو الجمال إلى سلسة من الخطاطين الأفذاذ كان كل منهم يضم جهده في تحسين الخط إلى تراث سلفه .

وينسب الفضل الأول في تحسين الخط اللين أو النسخ إلى خطاط

عبقري شغل منصب الوزير في العصر العباسى هو أبو على بن مقلة (ت٣٢٨هـ / ٩٣٩م)، وذلك بان قنن أشكال الحروف بأن نسبها إلى حرف الألف الذى اتخذه مقياساً أساسياً وحدد طوله وعرضه بعدد النقط .

وجاء بعد ابن مقلة آخرون أخذوا يضيفون من فنهم إلى الخط العربى نذكر منهم أبا الحسن على بن هلال الملقب بابن البواب (ت٤١٣هـ / ١٠٢٢م) الذى عدل معايير الحروف إلى نسب جميلة .

والحق أن محاولة ضبط أشكال الحروف بنسب ومعايير جمالية وتقنينها تعتبر فريدة في مجال الخطوط، ومن العلامات المميزة في تطوير الخط العربى وتحسينه ياقوت المستعصى الملقب بقبلة الكتاب (ت٦٩٧هـ/ ١٢٩٧م) .

وابتكر الخطاطون عشرات الأنواع الرئيسية من الخط اللين التى يتفرع كل منها إلى أنواع أخرى فرعية لكل منها خصائصه الجمالية وأحياناً وظيفته الخاصة وقد تبلغ عدد أنواع الخطوط المئات.

وازدهر في العالم العربى خط النسخ والثلث بأنواعه، وفي ايران الخط الفارسى أو التعليق والنستعليق والشكسته، وفي تركيا الخط الديوانى والهمايونى والرقعة والطغراء .

وكيثيراً ما كانت تجمل هذه الخطوط بالتهذيب وتزخرف أرضياتها بالحليات التى كانت تكون مع الكتابة تشكيلاً جميلاً متناسقاً .

وحظى العالم الإسلامى بعديد من الخطاطين الموهوبين الذين كان لكل منهم أسلوبه المتميز كما كان لبعضهم ابتكارات لخطوط نسبت إلى أسمائهم ونذكر من هؤلاء الخطاطين : "حمد الله بن الشيخ الأماسى – والحافظ عثمان

– ومحمد مؤنس زاده صاحب النهضة الخطية بمصر – وعبد الله زهدى – والشيخ على بدوى الذى اشترك في تأسيس مدرسة تحسين الخطوط بالقاهرة ومحمد على المكاوى – ومحمد عب الله القادر عبد الله".

وعلى الرغم من أن الخط العربى قيمة جمالية في حد ذاته فإنه اسهم في تجميل المنتجات الفنية من عمارة وفنون، غير أنه كان يتشكل على أسطح هذه المنتجات وفقاً لملمس السطح وطبيعة الخامة والتصميم الكلى، فضلاً عن وظيفة الكتابات كقيمة تسجيلية ووسيلة لنقل آيات قرآنية وأدعية وعبارات دينية، والحق أن الإحساس النابع من مثل هذه المنتجات يشبه الاحساس بقطعة موسيقية متكاملة متجانسة النغمات وإن كان لكل نغمة منها جمالها الذاتى .

وظلت عادة زخرفة العمائر بالحط نتبعة في جميع الغصور الاسلامية حتى ان العمارة الاسلامية يمكن أن تكوم خقلاص مناسباً لدراسة الخط العربى وتطوره وأنواعه وأساليبه الجمالية .

كما وجد الخط بداخل المبنى وخارجه وفي أسقفه وقبابه وقبواته، ونفذ على العمائر بطرق شتى منها الطلاء والحفر والفسيفساء وبلاطات الخزف والطوب.

وأقدم أثر معمارى يشتمل على كتابة دونت بأسلوب جميل وكان لها دورها في تصميمه فضلاً عن مضمةنها الدينى والتسجيلى هو قبة الصخرة بالقدس وترجع الى سنة ٧٢هـ، ثم توالت بعد ذلك العمائر التى تشتمل على كتابات بخط جميل كان له دوره في تصميمها العام، وأشكالها التى تلائم جمال العمارة وزخرفتها المتعددة.

والحق أن الكتابة الأثرية على العمائر كثيراً ما تخدم التصميم العام للمبنى سواء من الخارج او من الداخل بحيث قد لا يستقيم جمال المظهر العام بدونها إذ يكون للخط قيمة تشكيلية أحياناً في تحزيم المبنى، وإضفاء طابع القوة عليه فضلاً عن الحيوية وقد يكون له أثره في تقوية الإحساس بالسمو والصعود في العقود واضلاع القباب، وقد يحقق الخط التكامل بين الشكل الكلى والقيمة الضوئية وملامس الأسطح .

وكان للخط العربى فضله على الزخرفة الاسلامية بعامة : غذ أنه أعارها طابعه الجمالى القائم على التناسب بين النقطة والخط .

كما كان له دوره في زخرفة المشغولات الفنية بكافة انواعها، واشترك مع زخارفها النباتية والهندسية في تكوين تصميمها، بل إنه في بعض الأحيان اقتصر به على زخرفة التحف وتجميلها وتكوين تصميمها العام، وجاء الخط متوافقاً مع الشكل والملمس السطحى وسائر الأشكال الزخرفية الأخرى، وهكذا تعاون الخط والفن والمهارة الصناعية والفكر الناضج والخيال الفياض في تصميم التحفة الجميلة وإخراجها وكثيراً ما كانت ترمز الكتابة لوظيفة التحفة فضلاً عن مضامينها الأخرى من تسجيل أو توقيع أو دعاء أو غير ذلك واستخدم في الكتابة على التحف التطبيقية الحفر والطلاء والمينا والتكفيت والتذهيب كما استخدمت المادة نفسها أحياناً كما هى الحال في النسيج والسجاد .

وكان الشريط الكتابى على التحفة يدور حولها متناسباً مع دورانها ومؤلفاً قيمة تشكيلية تعبر عن الاستمرار، وأحياناً تحقق الكتابة توازناً بين الاتجاه الصاعد والحركة الدائرية أو توازنا بين الخط والكتلة، أو يساعد على توزيع الفراغات والمساحات توزيعا جميلاً ومن جهة اخرى اتخذ التصوير الإسلامى

في أسلوبه طبيعة الخط العربى نفسه من حيث اعتماده على الخط ورشاقته، ومراعاة النسب الجميلة والدقة في الرسم والتحكم في اليد، هذا وفي كثير من منتجات التصوير الإسلامى كان للخط العربى دوره في تصميم الصورة بالإضافة إلى دوره من حيث المضمون .

ولم يقتصر الفنانون على الكتابة بالخط الجميل وإدخاله في زخرفة المنتجات المختلفة بل حوروا حروفه أحياناً إلى أشكال وصور مختلفة : من ذلك مثلاً الحروف على هيئة أشجار وأغصان وعرف ذلك في النسج، أو تشكيلها على هيئة كائنات حية آدمية وحيوانية وشاع ذلك في المعادن في ايران ومصر.

كما أقبل الخطاطون على تشكيل الخط العربى على هيئة صور مع الاحتفاظ بمضمونها مثل الطيور أو السفن والحيوانات.

كما كونوا من كلمات العبارة حليات جميلة أو أشكالاً هندسية وساعدهم على ذلك كلمات اللغة العربية نفسها وما فيها من حروف قد تتكرر في العبارة الواحدة مثل حرف الواو والنون والسين.

هذا وقد كان للخط العربى دوره في الفنون الأروبية، وكان ذلك موضوعاً تناول البحث فيه الكثيرون من الكتاب الأوروبيين منذ أوائل القرن التاسع عشر ونذكر من هؤلاء ادريان دى لونبيرييه **Adrien de longperier** الذى كتب في سنة ١٨٤٥ بحثاً عن استخدام الأوروبيين للحروف العربية في الزخرفة .

Longperier (Adrien de), De L'emploie des Ca-racteres arabe dans L'ornementation Chez Les Peuples Chretiens de l'Occident.

Revue Archeologique, ١١, Annee, ١٨٤٥, P.٦٩٦-٧٠٦

وظهر تأثير الخط العربى في أوروبا منذ القرن الثامن الميلادى، وظهر تأثيره في الفنون الأوروبية المختلفة كفنون ما قبل الرومانسكى والرومانسكى والقوطى والبيزنطى، وعصر النهضة واستمر التأثير إلى ما بعد ذلك إلى العصر الحديث .

ومن مظاهر تأثير الخط العربى في أوروبا دوره في تطوير بعض أشكال الحروف الأوروبية نفسها كما يتضح في الكتابات الأثرية بالخط القوطى في قبر ريتشارد الثانى في وستمينستر (سنة ١٣٩٩م) وفي أحد القبور في فيشليك Fishlake في يوركشير سنة ١٥٠٥م وفي كنيسة سوث اكر South Acre في نورة (حوالى سنة ١٥٥٠).

كما كتب بالخط العربى على المسكوكات الأوربية : ومن أمثلة ذلك ربع دينار بمتحف الفن الاسلامى بالقاهرة باسم الملك غليام ملك صقلية (٥٤٨ – ٥٦١هـ/١١٥٤ – ١١٦٦م) جاء على وجهه كتابة بالخط الكوفي نصها "الملك غليام المستعين بالله".

وكانت الحروف العربية تمثل زخرفة رئيسية على الأطباق القوطية وأغطية الأوانى كما يتضح ذلك في غطاء اناء من الخشب من العصر القوطى يشتمل على زخرفة من الخط العربى .

واستهوى الخط العربى الفنانين التشكيليين في عصر النهضة بما فيه من جمال زخرفي فظهر في بعض لو حاتهم التصويرية وأعمالهم النحتية : ومن هؤلاء جنتيلى دا فبريانو في لوحة تبجيل المجوس (سنة ١٤٢٣) المحفوظة في الاوفتس في فلورنسا، وهانس هولباين الأصفر في لوحة جورج جيز

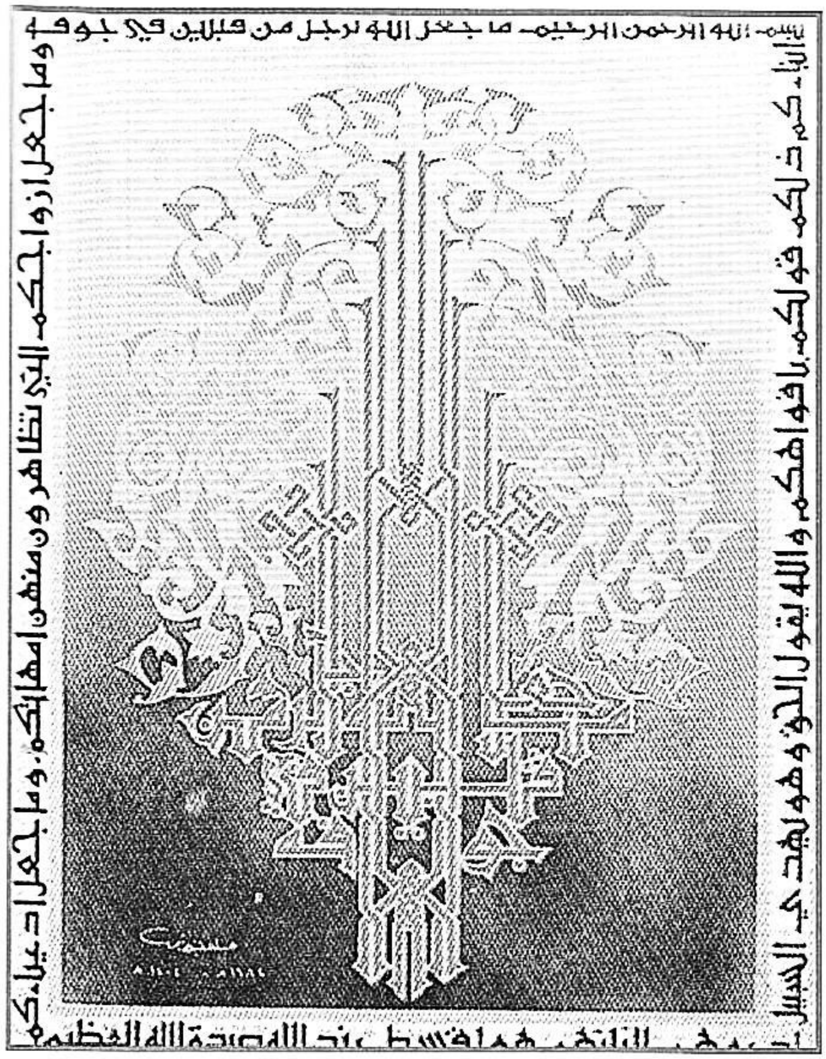
(١٥٣٢) في متحف برلين، وفيركيو في تمثال داوود البرنز في البارجليو في فلورنسا (سنة ١٤٥٣ – ١٤٨٨).

ومما يسترعى الانتباه أن بعض الفنانين التشكيليين في اوروبا في العصر الحديث اعتمدوا على الخط العربى وحده في تصميم بعض لوحاتهم.

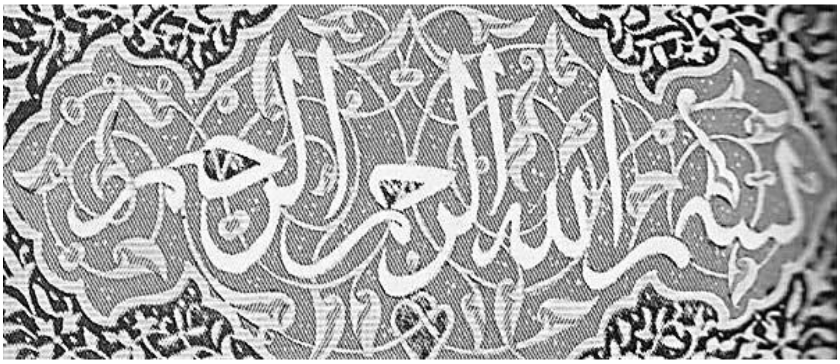
ونذكر من هؤلاء على سبيل المثال بأول كلية **paul Klee** الذى زار مصر في عامى ١٩٢٨ و ١٩٢٩ وقد تأثر بأول كلية باستدارة حروف الخط العربى وبحركته من اليمين الى الشمال.

وكان بأول كلية ينثر أشكال الحروف العربية وأجزائها وأحياناً بعض الكلمات على سطح لوحة بألوان شاذة وبتوزيع مدروس فتفجر أحساساً قوياً مبعثه التباين اللونى والإيقاع الشكلى للحروف والتوزيع المنغم للمساحات، ولم تكن خطوطه كما تبدو في الوهلة الأولى وليدة المشاهدة الآنية المجردة وإنما كانت نتيجة اختمار طويل متأن للمشاهدة الحسية، ومن ثم كان للشكل لغته التصويرية وفي الوقت نفسه معنى باطن وإن بدا غامضاً.

ومع ذلك فمن خلال الحرية التى تناول بها كلية أشكاله والوانه لا براز العلاقات الضرورية بينها نشات في لوحاته صلات بين الباطن ةوالظاهر وتتابع غيقاعى وتداخل انغام، ولا شك أنه كان لاشكال الحروف العربية وعلامات اعجامها فضل كبير في تحقيق ذلك كله .



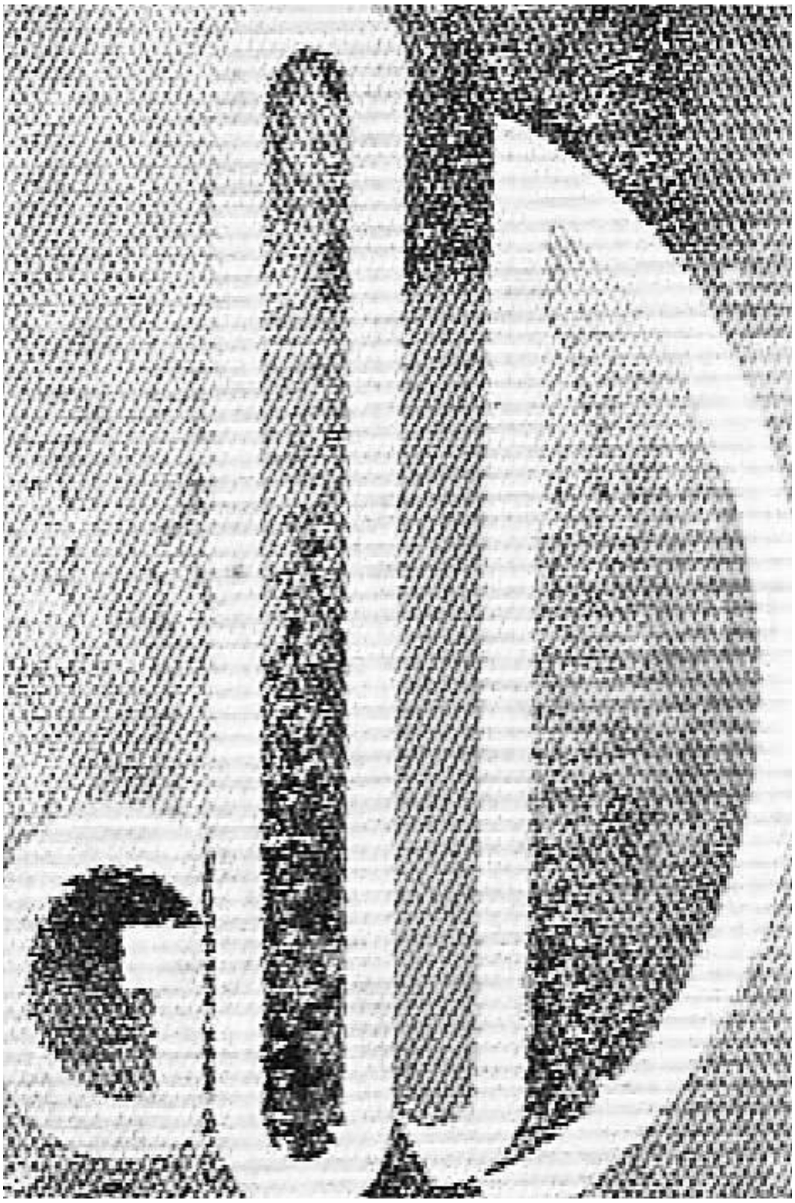
لوحة كتب عليها " ما جعل الله لرجل من قلبين في جوفه" بخط كوفي معقود مترابط مزهر ومشجر ومورق



بسملة موجودة بخط ثلث على أرضية زخرفية كتبها الخطاط علي البسطالي عام ١٤٥٥ م



آنية من الخزف موشاة بالخط العربي



لفظ الجلالة بالخط الكوفي المعماري من مدرسة السلطان حسن – القاهرة



بسملة .. بخط الخطاط الكبير القندوسي وتعود إلى عام ١٨٤٩م

فن العمارة الإسلامية.. فترات أربع كبرى للتطوّر

شريف يوسف

من المعلوم أن المسلمين في بدء الدعوة الإسلامية انصرفوا بجميع قواهم إلى الفتوحات والحروب ولم يكن هناك من مجال للاهتمام في النواحي الفنية والإعمار. وقد أوجب تأسيس دولتهم الجديدة تجنيد جميع القوى والطاقات لتثبيت كيان ودعائم هذه الدولة حتى استقام عودها وتبوأت المقام اللائق بها بين الدول المعروفة في ذلك الوقت. فإذا ما تحقق للمسلمين ذلك انصرفوا إلى الإعمار والبناء والتفنن في الزخرفة. وقد أخذ هذا الاتجاه والميل يتبلور عبر العصور الإسلامية الزاهية التي تلت عصر التقشف الذي نهج عليه الخلفاء الراشدون (رض)، فصارت عمارات المسلمين ومدنهم العامرة تظهر للعيان هنا وهناك، وأصبح لهذه العمارات شخصية معروفة ظاهرة تختلف كل الاختلاف عن تلك التي كانت قائمة قبل الفتوحات الإسلامية.

لقد انحصر هم المسلمين وعنايتهم، في بداية حكمهم، في بناء المساجد والجوامع ودور الإمارة في المدن التي أسسوها أو التي فتحوها. وهذه الأبنية وإن تعددت أصولها واختلفت مواد إنشائها إلا أنها حافظت على نظامها التقليدي الذي رسمه المسلمون الأوائل في بلاد الحجاز حيث أشرق الإسلام أول ما أشرق على الوجود. فكانت العقيدة الإسلامية العامل الأول لوضع طراز ذي مميزات وأساليب خاصة به، ويتضح ذلك كل الوضوح في تصميم المساجد والجوامع. فمسجد المدينة المنورة، الذي شيد في زمن

الرسول الأعظم (ص) سنة ٦٢٢م، يمكن اعتباره النموذج الأول للمساجد والجوامع التي بنيت بعد ذلك في مختلف الأقطار الإسلامية مع شيء بسيط في التطوير والتحوير، وعلى غرار هذا المسجد بنى المسلمون مسجدي الكوفة والبصرة في العراق ومسجد القيروان في تونس ومسجد عمرو بن العاص في الفسطاط، وإن لم يكن لهذا المسجد صحن مكشوف كالمساجد الأخرى في بادئ الأمر.

ليس باستطاعتنا نكران مقدار استعانة المسلمين في أوائل نهضتهم برجال الفن والصناعة من أهل البلاد التي كانت ذات حظ وافر من الحضارة في ذلك العهد؛ فالعمارات الإسلامية القائمة في العالم الإسلامي، الممتد من الصين شرقا إلى الأندلس غربا، اشترك في إظهار دقائقها وتفصيلاتها المبتكرة صناع ومهندسون من مختلف الجنسيات والأمم التي اتخذت الإسلام دينا وحتى الذين بقوا على دينهم من فرس وبيزنطيين وهنود وأتراك ونصارى ومغول وبربر.

وقد كان للفنون بصورة عامة وللفن المعماري بصورة خاصة مكانة كبيرة عند حكام المسلمين وأمرائهم وملوكهم، وكان الفنانون على اختلاف جنسياتهم يظفرون بالتقدير والمكافأة من الحكام الذين يحلو لهم استغلال مواهبهم في تشييد المباني وتزيينها وزخرفتها وتأثيثها، منفقين عليها المال بكل سخاء وكرم، يدفعهم إلى ذلك رغبة في تخليد مآثرهم وأمجادهم.

فالمساجد والمدارس ودور الشفاء والقصور والقلاع الحصينة والحدائق الغنَّاء كانت تشيد كلها بأمر هؤلاء الحكام وتحت إشرافهم، فيُعنى بزخرفتها وتجميلها لتحمل اسمهم في الحياة وتضم رفاتهم أحيانا بعد الممات. وهكذا كان الفن دوما في خدمة الأمراء والسلاطين وحاشيتهم المقربين. وتبعا

لمستوى ثقافتهم وذوقهم كان الفن المعماري يأخذ اتجاهه وتتطور أساليبه وتتنوع زخرفته.

تطور فن العمارة الإسلامية

بدأت خصائص الفن المعماري الإسلامي تظهر عندما أخذ المسلمون يجمعون شتى الطرز المعمارية القديمة ويطبعونها بطابع دينهم الجديد ويظهرونها للعالم فنا جديدا متميزا عن غيره من الفنون المعمارية المعروفة في العالم.

إن أكثر هذا التطور نلمسه في طراز بناء المساجد حتى أصبح يشمل الظواهر الرئيسية للمسجد، كتعدد أروقة المسجد ورفع سقوفها على أعمدة من الحجر والرخام، وشكل الأقواس والقناطر التي تحمل سقوفا من خشب الساج أو القباب، أو التي تعلو النوافذ والأبواب.

وعندما أخذت الدولة بحظها الوافر من الترف والرفاه أدخلت زيادات ثانوية على بناء المساجد، فأضيفت إليها الإيوانات الواسعة والمحاريب المنمقة والمآذن الشامخة المتعددة الشرفات، ناهيك عن الإسراف في الزخرفة والنقش، واستعمال أغلى المواد الإنشائية وأثمنها لهذه الأغراض، كما ألحق ببعض المساجد مدارس خاصة ومارستانات فيها جميع وسائل الراحة من سكن وطعام.

هكذا نرى المسلمين قد انتقلوا، بعد فترة قصيرة من تأسيس دولتهم، من القناعة بالضروري اللازم للحياة البسيطة التي كانوا يحيونها، إلى الترف والبذخ في سبيل إقامة أجمل المباني الفخمة التي تتفق ومركز إمبراطوريتهم العظيمة. ومن الأمثلة على تفننهم في البناء، وخاصة في المساجد والجوامع، المسجد

الجامع الأموي في دمشق الذي تتمثل في بنائه ظواهر معمارية إسلامية عديدة والذي فيه من الزخارف والفسيفساء ما لا يضاهيها أي عمل مماثل عند الرومان. كما أن قبة الصخرة في بيت المقدس تعد روعة من روائع الفن المعماري الإسلامي. وأن أعظم أثر معماري تركه المسلمون في الأندلس المسجد الجامع في قرطبة، وأجمل وأروع ما فيه قبة المحراب وغابة الأعمدة القائمة في حرمه والتي تحمل صفين من العقود المتعانقة كتعانق أغصان الأشجار وتغطي مساحة تزيد على ١٢٠٠٠ مترا مربعا. وهذه السعة لا يضاهيها إلا سعة المسجد الجامع في سامراء الذي تبلغ مساحته مع الصحن والزيادات ٤٥٥٠٠ مترا مربعا. وأن أهم ظاهرة معمارية فيه استخدام الدعائم الآجرية الضخمة العالية لحمل سقفه الواسع بدلا من الأعمدة الحجرية أو الرخامية، وكذلك طراز بناء المئذنة الحلزونية أو الرخامية، وكذلك طراز بناء المئذنة الحلزونية المعروفة بالملوية. وفي شمال أفريقية تعد مئذنة القيروان الضخمة نموذجا رائعا لطراز الصوامع المربعة التي كثر استعمالها في بلاد المغرب والأندلس، كما أن قباب هذا الجامع من أروع مبتكرات الهندسة الإسلامية.

الفترات الكبرى لتطور فن العمارة الإسلامية

لقد اتفق العلماء ومنهم العالم البحاثة الفرنسي (جورج مارسيه) **George Merciet** على جعل أربع فترات كبرى لتطور فن العمارة الإسلامية خلال الثلاثة عشر قرنا من تاريخ الإسلام، وحددوا في كل فترة من هذه الفترات ما بلغه هذا الفن من ازدهار وتقدم. وليس من الغريب أن ترتبط هذه الفترات مع التاريخ السياسي للعالم الإسلامي، لأن التقدم والازدهار يتوقف على أسس معينة أهمها الاستقرار السياسي في البلد وسيطرة الحاكم أو السلطان فيه

ومقدار رغبته في التعمير والإنشاء، ولهذا وجب أن نلم إلماما تاما بتاريخ العالم الإسلامي السياسي ونحدد الفترات الكبرى في هذا التاريخ وما أصاب الفن خلالها من تطور وتغيير.

فالفترة الأولى، التي بدأت من منتصف القرن السابع الميلادي واستمرت حتى نهاية القرن التاسع، انتشر فيها الإسلام ودخلت شعوب مختلفة في هذا الدين الجديد فأصبحت إمبراطورية المسلمين تشمل بلاد الرافدين وفارس وقسما من بلاد الهند حتى بلغت كاشغر في الصين شرقا، وبلاد سورية ومصر وشمال أفريقية والأندلس حتى وصلت قلب فرنسا غربا. وقد كانت هذه الإمبراطورية الواسعة كلها خاضعة لحكم خلفاء، وحيثما يكون مقر الخليفة تكون عاصمة ملكه، فكانت المدينة المنورة مركز هذه الخلافة في عهد الخلفاء الراشدين، ثم أصبحت دمشق العاصمة في عهد الأمويين (٦٥٨–٧٥٠م)، وبعدها بغداد مقرا لخلفاء بني العباس.

وقد بيَّنا أن البناء والإعمار في عهد الخلفاء الراشدين كانت تتمثل فيه البساطة المعبرة عن بساطة الدين الإسلامي الحنيف، فضلا عن امتناع هؤلاء الخلفاء (رض) عن البذخ والإسراف في أموال المسلمين لهذا الغرض.

أما في العهد الأموي، فبعد أن أخذ المسلمون في جمع شتى الطرز المعمارية المعروفة إذ ذاك، بدأوا في طبعها بطابع دينهم، فأظهروا للعالم فنا جديدا متميزا عن غيره من الفنون المعمارية المعروفة في العالم، فقد حوروا الأساليب المعمارية الهلنستية والمسيحية الشرقية (البيزنطية) لتفي بالمقاصد التي يتوخاها المسلمون لأبنيتهم ومنشآتهم، ومن هذا التحوير والامتزاج ظهر طراز أموي بديع انتشر في شمال أفريقية حتى وصل إلى الأندلس.

وعندما دالت دولة الأمويين وآلت الخلافة إلى العباسيين ظهر في العراق

وفارس طراز جديد كان فيه لأساليب الفن المعماري الساساني تأثير كبير، كما أنه تأثر كثيرا بالأساليب الفنية الموروثة عن البابليين والآشوريين والبارثيين وشيء من الفن الإغريقي الذي وصل إلى هذه البلاد عند فتح الإسكندر لها.

لقد شجَّع هذا الوضع بعض المستشرقين المتعصبين إلى القول بأن الفن المعماري الإسلامي ليس إلا صورة مشوهة ومتدهورة للفن البيزنطي والفن الساساني السابقين على الإسلام. وقد فات هؤلاء أن يفهموا – أو تقصدوا أن لا يفهموا – أن هدف الفن الإسلامي يختلف تمام الاختلاف عن هدف الفنون التي تقدمته، وأن له شخصية مستقلة أن بدت ضعيفة في أول الأمر فقد أصبحت قوية بارزة بعد ذلك. هذا مع اعترافنا بأن المسلمين قد تتلمذوا على من سبقهم من أهل الفن وتعلموا الشيء الكثير منهم، ولكنهم عندما مرنت أيديهم على الإنتاج والعمل أخذوا يبدعون في البناء والزخرفة وغيرهما من الفنون، فتجلَّت في أعمالهم روح جديدة، وبدت لها خصائص باهرة غير مسبوقة[*].

والفترة الثانية، التي بدأت من بداية القرن العاشر واستمرت زهاء مائتين وخمسين سنة، أخذ الضعف فيها يدب في الدولة العباسية، وبدأت الأقاليم الإسلامية تستقل عن عاصمة الخلافة، وظهرت خلالها خلافتان منافستان ومزاحمتان للخلافة العباسية في بغداد، ففي الأندلس أسس الأمويون خلافة جديدة وكوَّنوا دولة زاهرة، وبلد عامرا، وموطنا للثقافة الإسلامية في المغرب، كما ظهرت في شمال أفريقية دولة الفاطميين، وأسس خلفاؤها القاهرة وجعلوها عاصمة لهم، وصارت بعد مدة تزاحم بغداد من الوجهات الثقافية والعمرانية والسياسية.

---

[*] كتاب مساجد القاهرة ومدارسها (المدخل) للدكتور أحمد فكري، ص ٢٥– ٤٢.

وفي بغداد نفسها قامت الدولة البويهية ولقب سلطانها "عضد الدولة" بالملك، فكان أول من خوطب بهذا الاسم، ودامت سلطنة البويهيين من ٣٢٠ إلى ٤٢٧هـ، وكانت معاصرة للدولة الفاطمية بمصر. وعندما قويت شوكة الأتراك في الدولة العباسية طمع بعض قوادها في الولايات، فظهرت فروع تركية عديدة للدولة العباسية منها الطولونية في مصر، والأيلكية في تركستان، والأخشيدية في مصر، والغزنوية في أفغانستان والهند. ثم ظهرت الدولة التركية الكبرى السلجوقية في أواسط القرن الخامس الهجري، ودام حكمها نحو ثلاثة قرون.

لقد ظهرت في كل إقليم من الأقاليم صور وأساليب جديدة للفن المعماري الإسلامي، وخرج هذا الفن من مرحلة التقليد إلى مرحلة الإبداع، واغتنى بتأثيرات جديدة، فتنوعت اتجاهاته وأساليبه مع المحافظة على الروابط الأساسية التي تربطه بمصادره الأصلية في البلاد التي نشأ فيها. ففي هذه الفترة شيَّد أحمد بن طولون مسجده الكبير في القاهرة مقتبسا معظم الظواهر المعمارية العامة من مساجد سامراء، وكان أجمل ما في هذا المسجد تلك الزخارف التي تحيط بالطاقات والعقود المدببة والنوافذ، وكذلك طراز المئذنة التي تكاد تكون مشابهة لملوية سامراء. أما الفاطميون فإن أروع ما خلفوه لنا جامع الأزهر العظيم، وكذلك جامع الحاكم بأمر الله في القاهرة ذو المئذنتين الفريدتين في طراز بنائهما، كما ظهر في عصر المماليك إنتاج باهر في العمارة وهندسة البناء بأسلوب لا قرين له في تاريخ مصر. فالمساجد والمدارس التي شادها قلاوون والناصر والحسن بلغ فن العمارة فيها أبهى مظاهره، وبعد هذا لمعت الحقبة البرجية بالأبنية التي شادها برقوق وقايتباي والغوري وغيرهم من السلاطين.

وعندما أعلن السلاجقة، في عهد طغرلبك، أنفسهم حماة للخلافة العباسية أبدوا حماسا كبيرا وهمة عالية في بناء المساجد الفخمة والمعاهد الدينية الكبيرة التي غيرت فضاء المدن عندما علتها المنابر والقباب. وقد شيدوا الأضرحة الفخمة ذات السقوف المخروطية الشكل التي تشبه الزهرة، كما أنهم التفتوا إلى ناحية العلم وأنشأوا المعاهد والمدارس والمياتم ودور العجزة والبيمارستانات وكثيرا من المؤسسات الخيرية، كل ذلك بطراز سلجوقي يمتاز بدقة الصنعة وجمال الزخرفة.

والفترة الثالثة، التي امتدت من القرن الثالث عشر إلى القرن الخامس عشر، تعرضت فيها الدولة الإسلامية إلى أخطار خارجية عنيفة، حيث داهم المغول بقيادة هولاكو الدولة السلجوقية وأسسوا في العراق الدولة الأليخانية التي استمر حكمها حتى سنة ١٣٣٦م، ثم جاءت الموجة المغولية الثانية بقيادة تيمورلنك وأخذ هؤلاء يعبثون في البلاد وجلبوا الخراب والدمار، وفي هذه الفترة أضاع المسلمون الأندلس وفقدوا سيطرتهم على البحر الأبيض المتوسط بفقد صقلية، واشتعلت الحروب الصليبية في الشرق الأدنى.

ولكن مهما حصل من تدهور في الوضع السياسي فإن الفن المعماري لم يتوقف ولم يصبه شلل خلال هذه الفترة، بل كان تعدد العروش من الأسباب الداعية لزيادة المنشآت العمرانية، والتنافس في زخرفتها وتزويقها. لقد مثل ملوك المغول في هذا الوقت دور المتحمسين للإسلام، ونصَّبوا أنفسهم رعاة لأصحاب العلم والفن، فتجمع هؤلاء في عاصمتهم الجديدة تبريز، وصارت مركزا للثقافة والفن في الشرق الأوسط، وقد خلف المغول عمارات آجرية، أكثرها قبور ملكية ومساجد، تدل على بهاء وذوق رفيع في الهندسة والفن. من ذلك مرقد غور أمير الذي أقيم سنة ١٤٠٥ ليضم رفات تيمورلنك، ذلك

المرقد الذي تعلوه قبة مفصصة منتفخة قليلا، يكسوها الخزف الأزرق الذهبي البديع.

لقد شهد هذا العهد تركيزا لشكل المآذن التي ترتفع فوق قاعدة ذات أربعة أو ثمانية أضلاع، يعلوها برج دائري مرتفع جدا، يأخذ بالتضييق من القاعدة حتى الذروة، ويقوم عند الربع الثالث منها طنف مزين بالمقرنصات ويحمل شرفة للأذان، وبعده طنف آخر بارز فوقه يسبق ذروة المئذنة المؤلفة من قبة صغيرة. وقد استعمل في هذا العهد، الآجر بكثير من التوفيق كمادة للزخرفة، فحقق البنَّاؤون زخرفة جميلة عن طريق انحراف متعاكس لصفوف الأجر بصورة غائرة أو نافرة، أو بطريقة تضمين كل صفين من الآجر الزهري صفا ملحقا ذا لون أخف حدة وحافلا بالصيغ المشكّلة. يضاف إلى ذلك كتابات بأحرف كوفية منقوشة على الأجر أو الحجر أو الخشب. وكانت معامل الخزف القاشاني في ري وجرجان تنتج أحسن أنواع القاشاني ذي البريق المعدني لاستعمالها في زخرفة المساجد والمراقد.

والفترة الرابعة، التي امتدت نحو أربعة قرون، تحقق فيها نوع من الوحدة الإسلامية تحت حكم الأتراك العثمانيين. فقد احتل العثمانيون القسطنيطينية عام ١٤٥٣م، وامتدت إمبراطوريتهم من الخليج العربي إلى بلاد المغرب، وعلى بلاد البلقان وجزر اليونان، وأصبح السلطان العثماني خليفة المسلمين. وفي هذه الفترة صار الفن المعماري يحمل الطابع العثماني الذي تأثر كثيرا بالطراز السلجوقي في بادئ الأمر، ولكن لم يمض زمن طويل على هذا الطراز المتواضع حتى أخذ العثمانيون في إنشاء المساجد والجوامع الكبيرة الفخمة التي نشاهد فيها الكثير من البذخ والتقدم الفني بأسلوب فريد مبتكر. ففي القرن السادس عشر ظهر طراز تركي جديد يكاد يكون مستوحى مباشرة من

الطراز البيزنطي الذي تعتبر كنيسة سانتا صوفيا في اسطنبول نموذجه الرائع بلا منازع. وكانت هذه الكنيسة مصدر إيحاء للمعمار التركي كمال الدين الذي أنشأ بعض المساجد من أشهرها مسجد بايزيد في اسطنبول، وحاول أن يطبق فيه نفس الأسس التي وجدها في العمارة البيزنطية مع بعض التغيير بحيث يجعل البناء ملائما مع مقتضيات الصلاة عند المسلمين، فاستغنى عن الأعمدة الكثيرة التي تحمل القبة المركزية الكبيرة حتى يتسنى للمصلين مشاهدة الإمام الواقف أمام المحراب. ثم ظهر المهندس الألباني سنان الذي اشتهر في بناء أكثر من ٣٤٠ مسجدا وجامعا، ويعد جامع السليمانية في اسطنبول وجامع أدرنة تعبيرا صارخا للطراز المعماري التركي المهيب، وهو أقرب شبها بالأبنية الأثرية التذكارية (مونيومنتال).

في إيران

إلا أن بلاد إيران، في هذه الفترة، تابعت تطورها في طراز بنائها القديم ولم تتأثر كثيرا بالطراز العثماني كما تأثرت الأقطار الإسلامية الأخرى؛ ففي عام ١٥١٤م أسس الشاه عباس الأسرة الصفوية التي حكمت إيران حتى سنة ١٧٣٦م، وقد جعل هذا الشاه مدينة أصفهان عاصمة ملكه، وأنشأ فيها القصور والمساجد الفخمة، وعني عناية كبيرة بالعتبات المقدسة في العراق وإيران، وقدَّم الصفويون لها أثمن الهدايا، وأجادوا في تعميرها وزخرفتها بالرخام والفسيفساء البديع الصنع والقاشاني الجميل.

في الهند

أما في الهند فقد ظهر في بداية القرن الحادي عشر (الغزنويون)، وهم فرقة من الأتراك الذين امتد نفوذهم على بعض نواحي الهند، ثم استمر

المسلمون في فتح أقسام أخرى من الهند في نهاية القرن الثاني عشر على يد (الغوريين)، وهؤلاء هم أمراء أفغانستان، ثم قامت في الهند دولة (المماليك) على يد السلطان قطب الدين أيبك، وبعد ذلك ظهر المغول في زمن ظهر الدين بابر، في مستهل القرن السادس عشر واستمر حكمهم حتى استيلاء الإنكليز على الهند في القرن الثامن عشر. اتخذ المسلمون في الهند، في بادئ الأمر، بعض الأبنية الهندية القديمة مساجد لهم، فحوَّروها لهذا الغرض، ثم تبع ذلك دور كله نشاط منصب على الإعمار والبناء، فقد شيد الغوريون أمراء دلهي أولى المنشآت الإسلامية في الهند، ولكن هذه المنشآت اقتبست الشيء الكثير من الطراز المعماري الهندي القديم. وقد اشتهر من ملوك العهد المغولي في الهند السلطان أكبر الذي اهتم كثيرا في النواحي العمرانية والفنية، فبنى جامعا شامخا في عاصمته فتح بور سكري، ويعد هذا الجامع من أعظم روائع الطراز الهندي الإسلامي.

في الصين

وإذا ما سرنا من الهند إلى الصين نجد فيها من الآثار الإسلامية ما يستحق الذكر والوصف مثل تلك التي مرت معنا في البلاد الإسلامية الأخرى. فمساجدها لا تختلف كثيرا في طرازها عن المعابد الصينية القديمة إلا في وجود المحراب في جدار القبلة، ولبعض المساجد قبب أشبه بالقبب الروسية أو الهندية البصلية الشكل. وأهم تلك المساجد في مدينة كانتون، منها مسجد كوانتا الذي بني في عهد أسرة تان قبل ألف سنة تقريباً. ولهذا المسجد مئذنة أشبه بالبرج أو الصومعة ذات شكل أسطواني خالية من كل زخرفة إسلامية معروفة، وطراز رأسها الأعلى طراز هندي محض.

هذه نماذج قليلة جدا لأهم المنشآت التي أقامها المسلمون في معظم

أنحاء إمبراطوريتهم الواسعة في مختلف الفترات من التاريخ الإسلامي، وهي لمحة بسيطة للتطور الذي حدث في طراز هذه المباني والعمارات. وقد يلاحظ القارئ الكريم بأنه على الرغم من وجود بعض الفوارق المحلية في طراز هذه الأبنية فقد ظلت العمارة الإسلامية محافظة على الأسس العامة لهذا الفن. ونحن حين نتتبع تاريخ الأقطار الإسلامية حسب تسلسلها التاريخ نلمس بوضوح آثار وحدة حضارية قديمة امتدت من أقصى المغرب العربي إلى أقصى بلاد الهند. إن مئذنة اشبيلية (الجيرالدا) في الأندلس و(قطب منارة) في دلهي تبدوان أمام المتتبع كبرجين قائمين على حدود هذه الإمبراطورية الواسعة وهما رمزان جميلان لوحدة العالم الإسلامي الأصيلة. وكان لسان حالهما يسبح بقوله تعالى "رَّبُّ المَشْرِقِ والْمَغْرِبِ لا إلَهَ إلاَّ هُوَ فَاتَّخِذْهُ وكِيلاً".



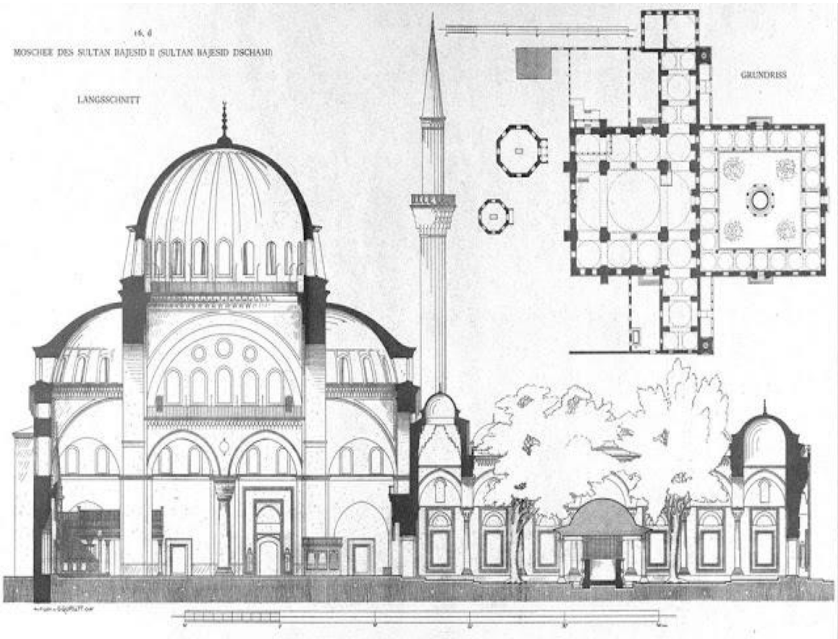
المسجد الأموي في دمشق

في هذا المسجد تتمثل ظواهر معمارية اسلامية عديدة مبتكرة وفيه من الزخارف والفسيفساء ما لا يضاهيها أي عمل مماثل عند الرومان



مسجد بايزيد في اسطنبول

أكثر السلاطنين العثمانيون من بناء المساجد والجوامع الضخمة في اسطنبول وغيرها من المدن التركية ونجد في هذه المساجد الكثير من البذخ والابتكار الفني بأسلوب فريد .

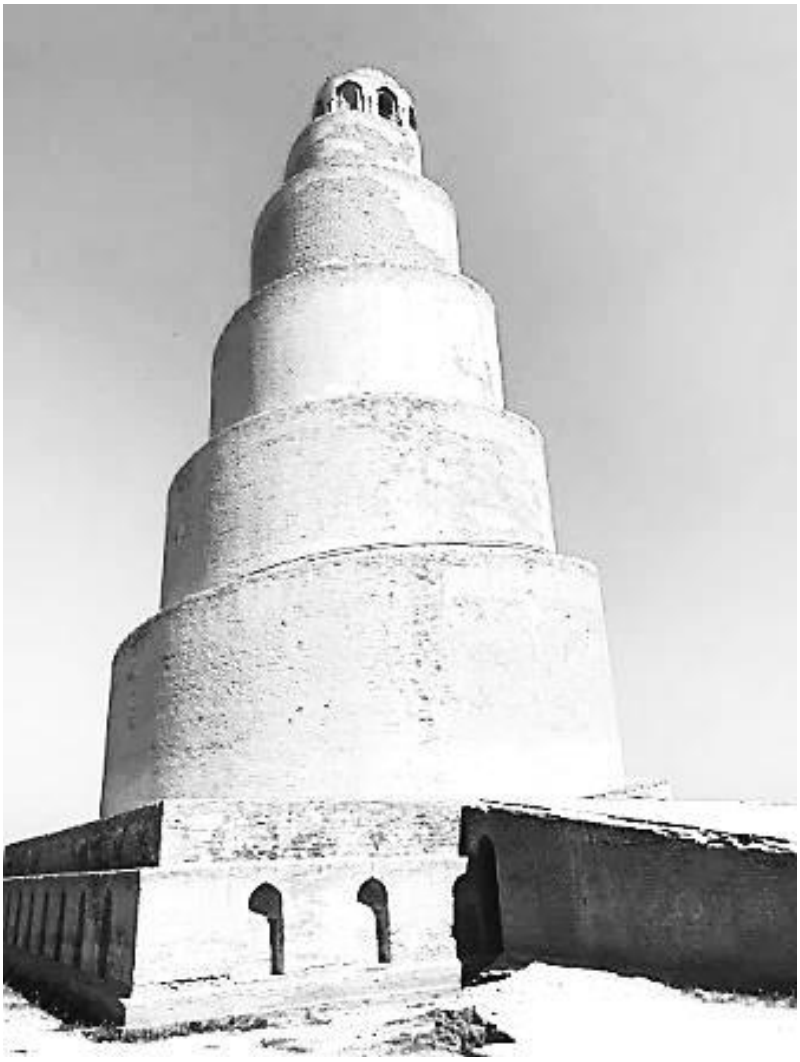


مسجد بايزيد في اسطنبول – رسم هندسي



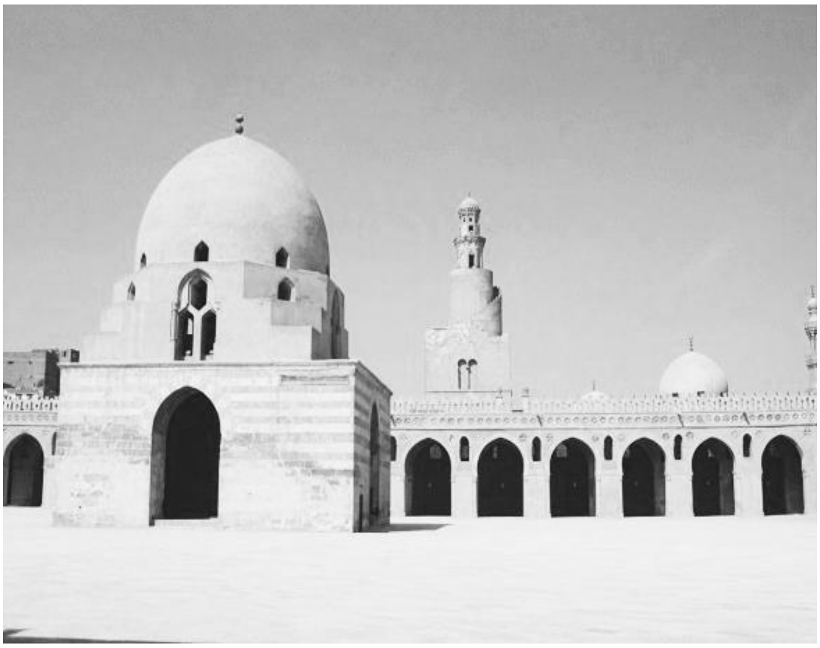
قطب منار

وضع أساس هذه المئذنة الشامخة في دلهي قطب الدين أيبك سنة ١١٩٧م أحد أمراء الغوريين في الهند، وجرى ترميمها بعد ذلك عدة مرات، وهي مبنية بالحجر الأحمر الرملي المنحوت، فيها ثلاثة طوابق، ولكل طابق شرفة تبرز فوق مقرنصات دقيقة الصنع، ويبلغ الارتفاع الكلي للمئذنة ٧٢,٥٠ مترا .



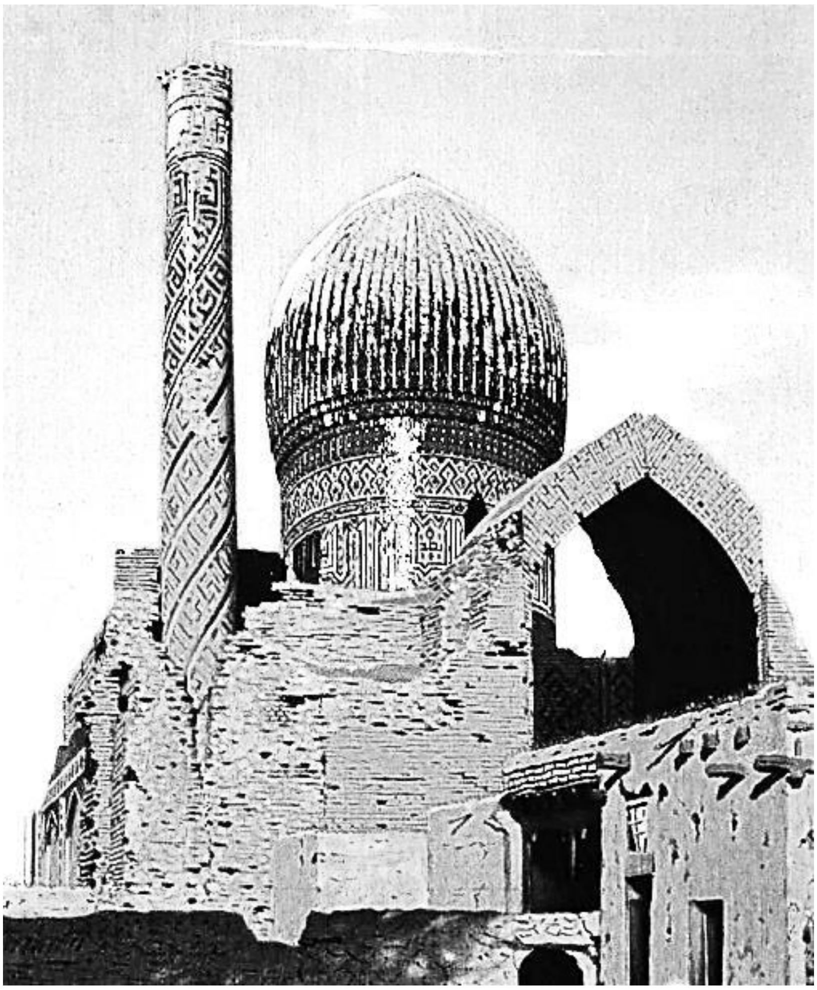
ملوية سامراء

هذه المئذنة الحلزونية الشكل الفريدة في نوعها شيدت على قاعدة مربعة يرتفع بعدها القسم الحلزوني حتى يبلغ الارتفاع الكلي للمئذنة نحو ستين مترا والبناء بالآجر والجص.



جامع أحمد بن طولون في القاهرة

معظم الظواهر المعمارية لهذا المسجد مقتبسة من مساجد سامراء، وأجما ما فيه الزخارف الجصية التي تحيط بالطاقات والعقود المدببة والنوافذ، ومئذنة الجامع شبيهة بمئذنة سامراء الملوية .



مرقد غور أمير

أكثر المغول من بناء القبور الملكية والمساجد، وقد دلت هذه المباني على بهاء وذوق رفيع في الهندسة والفن، من ذلك هذا المرقد، الذي يضم رفات تيمور لنك في سمرقند، فقبة هذا المرقد المفصصة يكسوها الخزف الازرق الذهبي البديع، ترتفع فوق اسطوانة عالية زينت بأجمل الزخارف واللآيات القرآنية الكريمة .

القيم الجمالية في فن العمارة الإسلامية(*)

د. السيد عبد العزيز سالم

يميل علماء الآثار من المستشرقين، ومن بنهج نهجهم من الباحثين، إلى تجريد العرب من أي فضل فيما أقاموه من عمائر، وما شكلوه من فنون، ويكاد يجمع هؤلاء العلماء على أن العرب قبل الفتوحات الاسلامية كانوا بدواً، لا حظ لهم من الحضارة والتمدن. فهم أبعد الناس عن الصناعات وفنون العمارة، ويذهب هؤلاء الباحثون أيضاً إلى أن العرب، لجهلهم بفن البناء والفنون الصناعية، اختصوا رجال الفن في الأقطار المفتوحة برعايتهم، وأسبغوا عليهم حمايتهم، واستخدموهم في تشييد عمائرهم وتنميقها بالزخارف، بعد أن كيفوها وفقاً لما يقتضيه دينهم، وما تفرضه عليهم تقاليدهم، فجاءت هذه العمائر والفنون مزيجاً من فنون مختلفة، من اليسير تمييز أصولها، بحيث أصبح ما يسمى بالفن الاسلامي في العمارة والصناعة مزيجاً من الفن البيزنطي السائد في مصر والشام و إفريقية، و من الفن الساساني في العراق وفارس، و من فنون أخرى. ويستشهد هؤلاء الباحثون فيما يذهبون إليه بعبارات ذكرها بعض مؤرخي العرب [1] ، فاتخذوها دليلاً على عدم وجود فن

(*)هذا البحث المحاضرة التي ألقيت في جامعة بيروت العربية – ٢٥ آذار (مارس) عام ١٩٦٣

(١)ذكر البلاذري أن الوليد بن عبد الملك بعث الى عمر بن عبد العزيز عامله على المدينة ثمانين صانعاً من الروم والقبط من أهل الشام ومصر لاستخدامهم في اعادة بناء جامع الرسول بالمدينة (البلاذري، فتوح البلدان، طبعة بيروت، ١٩٥٧ ص ١٣)، وذكر المقدسي أن الوليد بن عبد الملك أستحضر لبناء الجامع الأموي بدمشق حذاق الفنانين من فارس والهند وأفريقية وبيزنطة (المقدسي، أحسن التقاسيم في معرفة

عربي إسلامي، معماري أو صناعي، وراحوا ينسبون الروائع الفنية التي خلفها المسلمون في البلاد العربية والاسلامية إلى مهندسين لا ينتمون إلى الجنس العربي ولا يدينون بالإسلام، بل أخذوا يجردون عناصرها كوحدات قائمة بذاتها، فيرجعونها إلى أصول رومانية أو فارسية أو هندية، والواقع أنهم بذلك يشوهون الحقائق العلمية، ويسقطون من فضل العرب في عمارتهم وفنونهم، ويستكثرون عليهم أن تكون لهم عمارة عمارة خاصة بهم [1] . وقد نسي هؤلاء الباحثون أو تعمدوا أن ينسوا أن الجزيرة العربية كانت مركزاً حضارياً من أعظم مراكز الحضارة العالمية في العصر القديم، وأن العرب أقاموا في مأرب وصرواح وظفار من مدن اليمن، قصوراً وسدوداً وخزانات تغني بها العرب في أشعارهم، ومجدها الرواة والكتاب في جملة ما رووه عن أخبار العرب في

الاقاليم، طبعة ليدن ١٨٧٧)، ويؤكد اتن خلدون في المقدمة أن العرب كانوا أبعد الناس عن الصنائع، وأنهم كانوا لا يجيدون صناعة البناء لأنهم أمة بدوية (ابن خلدون، الجزء الاول، طبعة بيروت، ١٩٦١ صفحات ٦٣٧، ٦٣٩، ٧٢٠).

(1) فند العالم العربي الأستاذ الدكتور أحمد فكري آراء علماء الآثار المستشرقين وأثبت آنها تشويه للحقائق، وتضليل للواقع، وأخد عليهم تحاملهم على العرب، وانكارهم لاثر العروبة في العمارة والفنون في ابحاثه الأتية:

١- المسجد الجامع بالقيروان، القاهرة، ١٩٣٦

٢- Ahmad Fikry, L'art Romain de Puy et les influences islamiques - Paris ١٩٣٤.

٣- A. Fikry......: La mosquée Az-Zaytouna à Tunis, Recherches - archéologiques
في مجلة الجامعة المصرية للدراسات التاريخية، المجلد الرابع، العدد الثاني ١٩٥٢ ص ٢٧ – ٦٤

٤- تصدير للترجمة العربية لكتاب "الفنون الإسلامية" تأليف ديماند وترجمة الأستاذ احمد عيسي القاهرة، ١٩٥٩ ص ٤ – ٦

٥- عوامل الوحدة في الآثار الاسلامية بالبلاد العربية ص ٢٦٧ – ٢٧٣ من أبحاث المؤتمر الثالث للأثار في البلاد العربية، القاهرة ,١٩٦١

٦- المدخل الى مساجد القاهرة ومدارسها، الاسكندرية ١٩٦١ ص ٥ – ٤٩

الجاهلية [1]، وشهدت بها الحفائر الأثرية الحديثة [2] التي أجراها رجال الآثار من أوربيين وعرب في أرض اليمن وفي تخوم الشام والعراق.

وكان لابد للعرب بعد الفتوحات الكبرى من تأسيس مراكز حضارية عربية إسلامية في البلاد المفتوحة، لتعريبها ونشر الاسلام فيها، وبذلك اقترن الفتح العربي بحركة انشاء المدن الاسلامية وهي حركة عمرانية تجلى فيها ميل العرب الأصيل إلى الفن، فقد أحاطوا أنفسهم بكل مظاهر الأبهة والاستمتاع بالحياة، فأقبلوا على الترف وحرصوا على التزين، واستخدموا ملكاتهم الفكرية الحية، كما استخدموا ملكات أخرى خصبة تنبع من صميم حياتهم في خدمة الفن الإسلامي، وهي ملكات الحس والشعور والخيال. وعلى هذا الأساس وحده، تم تشكيل العناصر المعمارية الإسلامية الجديدة، وابتكار التعبيرات الفنية في الدولة العربية الإسلامية [3]، وكان من الطبيعي أن يستفيد العرب في ذلك بتراث الشعوب المغلوبة من قبط وسوريين وبيزنطيين وفرس وبربر،

---

(1) من هؤلاء الكتاب: أبو محمد الهمداني، صفة جزيرة العرب، ليدن ١٨٨٤ – والازر في أخبار مكة وما جاء فيها من الآثار، طبعة مكة.

(2) انظر المراجع الآتية:

Arnaud, Relation d'un voyage à Mareb, dans l'Arabie méridionale, J. A. ٤e série, t. V, Paris ١٨٤٥.

Halévy, Rapport sur une mission archéologique dans le Yemen, J. A. be série, t. XIX, ١٨٧٢.

Dussaud, les Arabes en Syrie avant l'Islam, Paris, ١٩٠٧.

والترجمة العربية لهذا الكتاب للاستاذ عبد الحميد الدواخلى تحت عنوان: "العرب في سوريا قبل الإسلام" القاهرة، ١٩٥٩.

أحمد فخري: اليمن: ماضيها وحاضرها، معهد الدراسات العربية العالية، القاهرة ١٩٥٧ .... أحدث الاكتشافات الأثرية في اليمن، المؤتمر الثالث للآثار في البلاد العربية.

(3) أحمد فكري، المدخل إلى مساجد القاهرة، ص ٣١

فيقتبسوا من الفنون السابقة ما يجدونه يتلاءم مع حضارتهم ويتفق مع تقاليدهم. وظاهرة الاقتباس لا تعيب الفن الاسلامي قط، ولا تبخس من قدره أو تحط من قيمته؛ لأن قيمته في ذاته لا في منبته، ويقاس الفنان بعمله وفنه لا بمعلميه ومدرسيه [1]، ثم إن ظاهرة الاقتباس ظاهرة عالمية، فما من فن الا واقتبس من آثار الفنون السابقة، وما من صانع مبتكر إلا وتلقن مبادئ صناعته ممن سبقوه من صناع، "والحضارات جميعاً سلسلة متصلة الحلقات، بل إنه كلما ازداد الفن قابلية الاقتباس والاشتقاق، كلما ازدادت فيه صفة الحيوية ونمت غريزة الابتكار" [2] ، ومع ذلك فان هذا الاقتباس لم يكن نقلا مباشراً، وإنما كان تقليداً مع نوع من التحوير، وهو في حد ذاته ابتكار و استنباط فكري أصيل، لأنه يبعد بالأشكال المقتبسة عن مصادرها، ويخرجها في صورة جديدة يصعب علينا أن نتعرف على أصولها، فيجعلها تبدو كما لو كانت مبتكرة [3]، وبمضي الزمن ازداد رجال الفن الاسلامي خبرة لكثرة تجاربهم، وازدادت صنعتهم إتقاناً وإحكاماً لازدياد خبراتهم، وأخذت العناصر المعمارية أو الزخرفية الأولى، مشتقة أو مبتكرة، تتبع قانون النمو والتطور، بحيث بعدت عن أصولها القديمة، واكتسبت بذلك شخصية ذاتية، ثم تنوعت تنوعاً شديداً، وتكاثرت صورها، وتعددت أشكالها في الأبنية المختلفة إلى حد يصعب معه الاهتداء في هذه الأبنية إلى عنصر يتماثل مع الآخر تماماً، وعلى الرغم من هذا التنوع في العناصر ذاتها، فإنها تتفق جميعاً مهما بعد الزمان أو المكان

(1) أحمد فكري، تصدير للترجمة العربية لكتاب الفنون الإسلامية ص ٥

(2) نفس المرجع

(3) محمد عبد العزيز مرزوق، الفن الاسلامي، دائرة معارف الشعب، العدد ٦٧، القاهرة ١٩٥٩، ص ٣٣٩

الذي أقيمت فيه، في طابع ينطق بوحدتها من حيث مظهرها وجوهرها [1]، وظاهرة الوحدة التعبيرية التي تتسم بها هذه العناصر المعمارية والزخرفية، على الرغم من تنوع أساليبها الفنية في العالم العربي الاسلامي هي ظاهرة واضحة المعالم لا مجال لإنكارها، أو التشكك فيها، فالعناصر المعمارية للمسجد بصورته التي جاء عليها جامع الرسول بالمدينة، وإن كانت قد أضيفت إليها عناصر أخرى مستحدثة في العصر الأموي، ظلت تطبق في سائر أنحاء العالم الإسلامي، كما أن الزخرفة النباتية التي سميناها بالتوريق [2] وتتألف من فروع متشابكة متداخلة لا تستطيع العين أن تتابع انحناءاتها وتداخل سيقانها كانت تعرف حتى عهد قريب عند مؤرخي الفن من المستشرقين والعرب على السواء باسم الزخرفة العربية أو الأرابسك، أما الزخرفة الهندسية القائمة على الخطوط والمنحنيات المتداخلة فيما بينها تداخلاً هندسياًن لا يمكن للناظر إليها أن يحدد بدايتها أو نهايتها، أو يتتبع إشعاعاتها وتشابكاتها، وزخرفة الكتابات العربية التي كانت من أهم الموضوعات الزخرفية في العمارة، فتمثل وحدة الفن العربي الاسلامي أصدق تمثيل.

وكما يرجع الفضل الأول في إيجاد هذه الرابطة الفنية بين البلاد العربية والإسلامية إلى الإسلام، فإليه أيضاً يرجع الفضل الأعظم في وضع النظم التي قام عليها فن العمارة الإسلامية، وكلها نظم مشتقة أساساً من نظام المسجد النبوي الذي أقامه الرسول عليه الصلاة والسلام في المدينة منذ اليوم الذي

([1])أحمد فكري، المدخل الى مساجد القاهرة ومدارسها، راجع نظريات الأصول والاستنباط والتطور والوحدة ص ٢٥ – ٤٩

([2])السيد عبد العزيز سالم، بعض المصطلحات للعمارة الأندلسية المغربية، صحيفة معهد الدراسات الإسلامية في مدريد، المجلد الخامس سنة ١٩٥٧، العدد ١ – ٢، ص ٢٤٢.

وطئت فيه قدماه أرضها [1] ، فقد اتبع المسلمون نظام هذا المسجد على الرغم من بساطته [2] في جميع مساجدهم الجامعة التي أقيمت في المدن المفتوحة أو في المدن التي أنشأوها، ونلاحظ أن بناء المسجد النبوي كان بسيطاً ساذجاً في مرحلته الأولى، تعبيراً عن بساطة الاسلام ويسر تعاليمه التي لم تقتصر على البناء فحسب بل انتظمت إلى جانبه بقية مناحي الحياة مادية وأدبية، كما نلاحظ أن نظامه جاء فريداً في نوعه لم يقتبس من نظام معماري سابق كما يدعي مؤرخو الفن من المستشرقين، على الرغم من أن العرب كانوا على معرفة بنظم العمارة المختلفة وأساليب البناء في اليمن وفارس والعراق والشام ومصر، ثم إنه أقيم بأيد عربية إسلامية خالصة، فقد كان رسول الله يبني وينقل الحجارة بنفسه حتى يُرغب المسلمين في العمل فيه، فعمل فيه المهاجرون والأنصار [3] ، يضاف إلى ذلك أن عناصره المعمارية جاءت وليدة

---

(1)ابن هشام، السيرة النبوية، تحقيق الأساتذة مصطفي السقا، وإبراهيم الإبياري، وعبد الحفيظ شلبي، القسم الأول، ج ٢، القاهرة ١٩٥٥ ص ٤٩٦.

ابن سعد، الطبقات الكبرى، ج١، طبعة بيروت ١٩٥٧ ص ٢٤٠

الطبري، تاريخ الأمم والملوك، ج ٢، القاهرة ١٩٣٩ ص ١١٧

المسعودي، مروج الذهب، ج ٢، طبعة محيي الدين عبد الحميد، القاهرة ١٩٥٨ ص ٢٨٦.

(2)اقيم هذا المسجد باللبن على أساس من الحجارة، وجعلت قبلته إلى بيت المقدس وسقف بالجريد والقوارض والخصف، واقيمت هذه الظلة على عمد من جذوع النخل، وظلت القبلة متجهة الى بيت المقدس مدة ١٦ أو ١٧ شهرا ثم حولت نحو الكعبة، وأقيمت ظلة ثانية على القبلة الجديدة، فسمى المسجد بمسجد القبلتين وأصبحت الظلة الأولى تعرف بالسقائف الشامية، وكان ما بين الظلتين رحبة واسعة، فكانت سقف المسجد منخفضة إن لم تكن جدرانه تتجاوز في ارتفاعها سبعة أذرع أي ما يقابل ثلاثة أمتار ونصف (راجع أحمد فكري، المسجد الجامع بالقيروان ص ٤ وما يليها، والمدخل إلى مساجد القاهرة ص ١٦٧ وما يليها وانظر المصادر العربية العديدة التي رجع إليها).

(3)سيرة ابن هشام، القسم الأول ص ٤٩٦

ابن سعد، الطبقات ج ١، ص ٢٤٠

كذلك تولى تجديده والزيادة فيه في العصور المختلفة مهندسون عرب مسلمون، فعندما اضيف إليه

للحاجة، فالظلتان أقيمتا ليستظل تحتهما المسلمون من حرارة الجو.

وجعلت الرحبة الفسيحة الممتدة ما بين الظلتين مكشوفة للفضاء لإدخال الضوء والهواء إلى القبلة، ولذلك جاء نظام المسجد أصيلاً مبتكراً لا مثيل لتخطيطه في الكنائس المسيحية ولا في القصور الفارسية أو البازيليكيات الرومانية أو الهياكل اليهودية، وعمارة المسجد على هذا النحو تعبر عما وضعه الاسلام من تعاليم دينية واجتماعية، فنظام النسب فيه على حد قول العالم الأثري الاسباني ذون مانويل جومث مرورينو يقوم على أساس الوضع الأفقي، ترجمة لما هو ثابت في الطبيعة كالسهل والبحر والكتلة البشرية المتماسكة، في نظام يتسق ومبدأ المساواة في المجتمع الاسلامي، إذ لا يوجد من النظام الطبقي الوحيد سوى الإيمان المشترك، فغابة الأعمدة المتراصة في نظام و امتداد لا يحده البصر تحت السقف المسطح هي التعبير المعماري البسيط لجماعة المصلين الساكنة تحت السماء الهيبة [1] .

ولذلك ساد استعمال لفظ سماء عند العرب للتعبير عن السقف الأفقي المسطح[2] . وقد كان لذلك أثر كبير في اتجاه الفنان المسلم نحو الأفقية

في عهد الخليفة عثمان سنة ٢٩ هـ. قام زيد بن ثابت بمباشرة البناء تحت اشراف الخليفة نفسه، وفي عهد الوليد بن عبد الملك تولي صالح بن كيسان مهمة هدم المسجد القديم وبنائه من جديد سنة ٨٩ هـ. على النظام القديم، و في عهد المهدي العباسي تمت الزيادة في المسجد على ايدي عبد الله بن عاصم بن عمر بن عبد العزيز وعبد الملك بن شبيب الغساني ثم عبد الله بن موسى الحمصي (انظر أحمد فكري، المدخل ص ١٧٤ – ١٧٩).

(١) Gomez Moreno (M.), Ars Hispaniae, t. III, Madrid ١٩١٦, P. ١٢.

السيد عبد العزيز سالم، أسرار الجمال في الفن الإسلامي، المجلة، العدد ٢٢ أكتوبر ١٩٥٨، ص ٩١.

(٢) سماء كل شيء اعلاه، والسماء (مذكر) كل ما علا فأظل، ومنه قبل لسقف البيت سماء (ابن منظور، لسان العرب، طبعة بيروت ١٩٥٦ ج ٦١) وقد استخدم الإدريسي هذه اللفظة في وصف استف

ونفوره من الاتجاه الصعودي، باستثناء عنصر المئذنة التي تشق في سموقها الأفقية الغالبة على بناء المسجد ليرتفع من قمتها صوت المؤذن وينتشر إلى مجالات بعيدة، وهذا يفسر التزام الفنان المسلم لهذه القاعدة، حتى عندما تطور فن العمارة والزخرفة العربية الإسلامية، فحين يخطط زوايا يؤثر المنفرجة، وحين يبرز استدارات فإنه يطوقها بإطار مربع، وحين يقيم قباباً فإنه يهتم بتصغير نسبها حتى لا تفسد أفقية البناء، بل يوزع تكورها على فصوص، أو يقضي عليه بأن يستبدل به تقاطع العقود، أو يهبط به إلى مستوى القبوات[١].

وإلى جانب هذا الاتجاه نحو الأفقية نجد الفنان المسلم لا يميل منذ البداية إلى الأسقف المرتفعة، فسقف المسجد في انخفاضها النسبي وتطامنها[٢]، تعبر عن الكتلة البشرية الراكعة في صمت وخشوع داخل مسطح

جامع قرطبة فذكر أن "سقف المسجد كله سموات خشب مستمرة في جوائز سقفه، (انظر: عبد العزيز سالم بعض المصطلحات للعمارة الأندلسية ص ٢٥٣) وقد ظلت هذه الكلمة مستعملة في اللغة الاسبانية حتى اليوم انظر

Dozy et Engelmann, Glossaire des mots espagnols et portugals derivés de l'arabe, Paris ١٨٦٩

كذلك استخدمها ابن صاحب الصلاة الولبني في وصف المسجد الجامع بقرطبة اذ يقول. "كأنما ضربت على سمائه كلل او خلعت على ارجائه حلل، (انظر، المقري، نفح الطيب من غصن أندلس الرطيب طبعة محيي الدين عبد الحميد ج ٢ ص ٩٠)، كما استخدمها الفتح بن خاقان في وصف نصر الحير بقرطبة اذ يقول : « فد فرنست بالذهب واللازورد سماؤه وتأثرت بهما جوانبه وأرجأوه" (الفتح بن خاقان، قلائد العقيان طبعة مصر سنة ١٣٢٠ هـ. ص ١٥٩)٠

(١) **Gomez Moreno, op. cit. P. ١٢**

السيد عبد العزيز سالم أسرار الجمال في الفن الإسلامي، ص ٩١.

(٢)كانت المساجد الأولى في الإسلام منخفضة الأسقف، فجامع المدينة كانت سقفه مطأطأة، والجامع العتيق بالفسطاط كان سقفه مطأطأ يقوم على عمد من جذوع النخل، ولم يرتفع هذا السقف ارتفاعا نسبيا الا سنة ٨٩ هـ على بدي عبد الله بن عبد الملك في خلافة الوليد (انظر المقريزي، الخطط، طبعة بيروت ج٣ في ١٩٦). كذلك كان لجامع الكوفة الذي اختطه سعد بن أبي وقاص سنة ١٧ م ظلة من عروش

بيت الصلاة الفسيح.

كانت العمارة الأولى للمسجد بدائية ساذجة، لا تزويق فيها ولا تنميق لأنها تعبر عن بساطة البيئة العربية وعن يسر الإسلام، فلما افتتح العرب في عهد الخليفة عمر بن الخطاب بلاداً عريقة في الحضارة كالشام ومصر والعراق وفارس، هموا بالخروج عن بداوتهم والاستمتاع بما أتت به الحياة الجديدة من ألوان الترف الذي لا يتعارض مع أصول الإسلام وتعاليمه، ولكن سياسة التقشف التي التزمها الخليفة عمر حالت بينهم وبين رغباتهم، وأرغمتهم على التوقف عن الانسياق وراء الأهواء غير أن هذه السياسة القائمة على الشدة والتقشف كانت موقوتة، فلم تلبث أن انتهت بانتهاء عصر الخليفة عمر، وما إن تولى عثمان بن عفان الخلافة حتى انطلق العرب إلى حياة الترف، فأقبلوا على التأنق والاستمتاع بالحياة في نطاق ما يبيحه الاسلام وساعدتهم ملكاتهم الفكرية واستعدادهم الفطري من مشاعر مرهفة حساسة، وخيال واسع في تذوق الجمال، ولم يجدوا في الإسلام ما يمنع من تذوق الجمال والاقبال على التزين والتأنق، والتخلي عن خشونة العيش، بل إن الإسلام على الضد من ذلك وجه التفكير الانساني إلى الناحية الجمالية في المخلوقات، ودعا إلى تهذيب الذوق والسمو بالإنسان عن الحيوانية، فيقول الله تعالى في كتابه الكريم: "والأنعام خلقها لكم فيها دفء ومنافع ومنها

النخل تقوم مباشرة على أعمدة من الرخام دون أن تتوسطها عقود (عبد العزيز سالم، مساجد ومعاهد، كتاب الشعب رقم ٧٨ ص ٢١٩). كذلك كانت أسقف جامع قرطبة الذي اقيم عند الفتح الإسلامي لهذه المدينة سنة ٩١ هـ. متلاصقة متطامنة حتى كان يصعب على المصلين القيام على اعتدال لتقارب هذه السقف من الارض (المقري، نفح الطيب ج٢ ص ٩) اما جامع ابن طولون الذي اقيم في القطائع سنة ٢٦٥ فكان ارتفاع سقفه لا يزيد على عشرة أمتار فوق أرضية المسجد (فكري، المدخل إلى مساجد القاهرة ومدارسها ص١١٢)

تأكلون، ولكم فيها جمال حين تريحون وحين تسرحون، وتحمل أثقالكم إلى بلد. لم تكونوا بالغيه إلا بشق الأنفس، إن ربك لرؤوف رحيم، والخيل والبغال والحمير لتركبوها وزينة، ويخلق ما لا تعلمون [1] "،ولم يكن ينقص العرب إرهاف الحس ونضوج العقل واتساع الخيال لتذوق هذا الجمال وللارتفاع بمستوى ذوقهم، تمهيداً للوصول إلى المثل العليا للإنسان، وبهذا التوجيه الإيجابي من الإسلام تجلت ملكات العرب الفكرية الكامنة، فلما أقبلوا على الترف والاستمتاع بالجمال، التزموا حدود الاعتدال [2] ، واتبعوا في ذلك قول الله تعالى: "خذوا زينتكم عند كل مسجد، وكلوا واشربوا ولا تسرفوا، إنه لا يحب المسرفين، قل من حرم زينة الله التي أخرج لعباده، والطيبات من الرزق، قل هي للذين آمنوا في الحياة الدنيا خالصة يوم القيامة، كذلك نفصل الآيات لقوم يعلمون [3] ".

وكان العرب الفاتحون قد استولوا على أخائذ الروم في الشام ومصر وأقاموا فيها، وأخذوا بالتدريج يتحررون من حياتهم البدوية، ويتذوقون حياة المدن، وهنا بدئوا يدركون القيم الجمالية للقصور التي أقاموا فيها والتحف التي غنموها، إذ أن النموذج العقلي للجمال وليد التجربة الشخصية التي يعيشها الانسان ، وهكذا أحس العرب بجمال هذه القصور التي أقاموا فيها بما فيها من تحف وروائع، وتهيأت لهم بذلك سبل التمتع بالحياة بعد أن أثروا ثراء عظيماً وتدفقت عليهم الأموال، فراحوا يقيمون قصوراً تمثلت فيها الصور الجميلة التي ارتسمتها مخيلاتهم، وأخذوا يقتنون التحف وينتشون بالموسيقى،

---

(1) القرآن الكريم، سورة النحل ٥/١٦

(2) عبد العزيز مرزوق: الاسلام والفن، المجلة، العدد ٤٦، أكتوبر ١٩٦٠ ص ٢٠

(3) القرآن الكريم، سورة الأعراف ٣٢/٧

ويطربون للغناء.

وكان من الطبيعي أن تمتد عناية العرب بالزخرفة والتنسيق إلى المساجد بعد القصور، فقد اتضح لهم الفارق الكبير بين عمارة قصورهم المتطورة، وبيوت الله البسيطة الساذجة، وكأنما عز عليهم أن تبقى هذه البيوت المكرمة على بساطتها إذا ما قورنت بهذه القصور وعندئذ اتجهت عنيتهم إلى الاحتفال بعمارتها وتزيينها بمختلف أنواع الزخارف، إجلالاً لها، وتعظيماً لقدرها، وبعداً بها عن مواطن الاستهانة [1]، ومجاراة في ذات الوقت ذاته لروائع العمارة المسيحية، فشرعوا في إعادة بنيان هذه المساجد ورفع سموكها من جديد على أساس معماري سليم مع الاهتمام بإكسابها مظهراً جمالياً يتناسب مع روعة الدور الذي تقوم به هذه البيوت المكرمة التي ذكرها الله تعالى في كتابه الكريم بقوله "في بيوت أذن الله أن ترفع ويذكر فيها اسمه، يسبح له فيها بالغدو والآصال [2] ". وبدئ بتجديد بناء جامع الرسول بالمدينة في أيام الخليفة الثالث عثمان بن عفان فاستبدل بعمد النخل عمد من الحجر امتدت فوقها لوحات مسطحة من خشب الساج على جوائز خشبية[3]، وأمر الوليد بن عبد الملك ببنائه من جديد سنة ٨٨ هـ، وأدخل في المسجد لأول مرة بعض العناصر الجديدة في العمارة العربية الإسلامية كالمحراب المجوف والمآذن الأربعة [4] . ومنذ ذلك الحين بدأ الفنانون

---

(1)عبد العزيز مرزوق: الفن المصري الاسلامي، سلسلة اقرا، العدد ١١٤ ص ١٨ ومقالة "الفن الإسلامي" بدائرة معارف الشعب عدد ٦٧ ص ٣٥١

(2)القرآن الكريم، سورة النور ٣٦/٢٤

(3)البلاذري، فتوح البلدان، طبعة بيروت ص ١٣

(4)أحمد فكري، المدخل الى مساجد القاهرة ص ١٧٨

كذلك زيد في جامع عمرو بن العاص بالفسطاط سنة ٥٣ هـ. في ولاية مسلمة بن مخلد الأنصاري،

والمهندسون يلتمسون العناصر الزخرفية تجميلاً لعناصر البناء في المساجد والقصور. والزخرفة في معظم الأحيان حلية سطحية تكسو العنصر المراد تجميله، ولا تدخل هذه الحلية في تركيب البناء، لأنها لا تساهم في اتزانه واستقراره، فالإفريز المنقوش في واجهة من الواجهات الأثرية لا يضف شيئاً إلى صلابته وقوة احتماله، والنقش الذي يزين تحفة من التحف لا يزيدها شيئا من متانتها واتزانها [١] ولكنه مجرد حلية الغرض منها إحداث تأثير جمالي في النفس، ولم تكن هذه الخلية تعدو زخارف نباتية أو هندسية أو كتابية، وكانت في العادة تخلو من العنصر التصويري أو الشكلي، ذلك لأن التصوير كان مكروها في الإسلام، ولذلك اتجه الفنان العربي المسلم إلى هذا النوع من الزخارف ابتعادا عن تصوير الكائنات الحية، بل إنه عمد في الزخرفة النباتية إلى تجريدها من حيويتها فأصبح يحور في الأوراق والفروع تحويراً بعدها عن مظهرها الأصلي في الطبيعة [٢] ، وإذا بحثنا في موقف الاسلام من التصوير وجدنا إن القرآن لم يصرح بتحريم التصوير، فلم ترد فيه عبارة واحدة تشير إلى ذلك من قريب أو من بعيد [٣] ، أما الأحاديث النبوية، وهي المصدر

اذ أقيمت فيه اربع مآذن (السيد عبد العزيز سالم، المآذن المصرية، نظرة عامة عن اصلها وتطورها، القاهرة، ١٩٥٩ ص ١١). كذلك زيد في جامع البصرة في عهد معاوية بن أبي سفيان زيادة كبيرة، اذ بناه بالآجر والجص، وسقفه بالساج، (البلاذري، فتوح البلدان، ص ٤٨٤)، وزيد في جامع الكوفة في ولاية زياد بن ابيه سنة ٥٠ هـ (السيد عبد العزيز سالم، مساجد ومعاهد، كتاب الشعب عدد ٧٨ ص ٢١٩)

(١) G. Marcals, Remarques sur l'esthétique musulmane, dans Annales de l'Institut d'études orientales de l'université d'Alger, Vol. II, ١٩٣٨, PP. ٥٥ - ٧١

(٢) عبد العزيز مرزوق، الاسلام والفن، المجلة، ص٢٣.

(٣) عبد الرؤوف علي يوسف، الرسوم الآدمية على الخزف المصري في العصر الإسلامي، المجلة، العدد ٢١، ١٩٥٨ ص ٧٥ – ٨٧

التشريعي الثاني بعد القرآن، فقد نصت صراحة على تحريمه [1] ، ولكن هذه الأحاديث في حد ذاتها مشكوك في صحة صدورها عن الرسول [2] ثم إنها تختلف فيما بينها، فبعضها يحرم التصوير وبعضها يبيح التصوير على أشياء ممتهنة كالوسائد والطنافس، وبعضها يسمح بتصوير ما لا روح له كالشجر والجبال [3] ، وسواء كانت هذه الأحاديث صحيحة أم مشكوك في نسبتها إلى النبي، فالأرجح أنها كانت ترمي في العصر الإسلامي الأول إلى حماية المسلمين من الوقوع في مواضع الزلل، ومحاربة العودة إلى الجاهلية وعبادة الأوثان. ومع ذلك فلم يتحرج الأمويون والعباسيون والفاطميون في تزيين قصورهم بالتصاوير والتماثيل [4] .

---

(1) جمال محمد محرز، التصوير الإسلامي ومدارسه، المكتبة الثقافية، عدد ٦١، القاهرة ١٩٦٢ ص٦

(2) عبد الرؤوف علي بوسف، الرسوم الآدمية، ص ٧٥ – ٨٧

(3) جمال محمد محرز، المرجع السابق، ص ٦ – ٨

(4) أسفرت الحفائر الأثرية في قصير عمرة بالأردن من العصر الأموي من كشف بعض رسوم آدمية في حمام القصر وكذلك عثر في قصر هشام بخربة المفجر بفلسطين على تمثال من الجص لامرأة، كما عثر على تماثيل من النوع الروماني التدمري في قصر هشام المعروف بالحبر الغربي (دانيال شلومبرجة، ترجمة الياس ابو شبكة، بيروت ١٩٤٥) هذا إلى تمثال راقصة في قمر الخلفاء العباسيين بسامرا. وفي مصر أسفر البحث الاثري في القطائع عن كشف آثار رسوم حائطية من العصر الفاطمي داخل حمام، تمثل أميراً جالسا بيده كأس، والعصر الفاطمي في الواقع هو العمر الذي تجلت فيه براعة الفنان المسلم في التصوير والنحت، ويتضح ذلك فيما وصل إلينا من رسوم آدمية محفورة في الألواح الخشبية والعاجية وأخرى مرسومة على الأواني الخزفية. أما أمثلة التصوير والنحت في الأندلس فكثيرة في العصر الأموي، فعلى باب القنطرة بمدينة قرطبة كان يقوم تمثال للعذراء، وكان يعلو أحد أبواب مدينة الزهراء تمثال لامرأة، وتان بحمام الشطارة بإشبيلية تمثال لامرأة جميلة تعشقها بعض الناس وفيها يقول احد الشعراء:

ودمية مرمر تزهي بجيد	تناهي في التورد والبياض
ونعلم انها حجر ولكن	تيمنا بألحـــــاظ مراض

أما التصوير في المخطوطات، فقد تعددت مدارسه في العالم الإسلامي، فهناك المدرسة العربية

أما المساجد فقد تجردت زخارفها من كل ما هو مادي، فسادت في عناصرها المعمارية الزخرفة النباتية والهندسية والكتابية، وكانت الزخرفة النباتية تنحو بادئ ذي بدء نحو تقليد الطبيعة، ولكنها لم تلبث أن تجردت بحكم التطور من مظاهر الحياة وأصبحت مجرد توريقات متشابكة اتخذت لها أشكالا غريبة أبعدتها عن خصائصها الأولى، وأصبح تمييز الفصائل النباتية التي استخدمها الفنان أمراً من العسير تحقيقه، فورقة الأكنثس المعروفة بشركة اليهود، وورقة العنب، ومراوح النخيل، وهي المقومات التي تعتمد عليها الزخرفة النباتية الاسلامية، لم يعد يربطها بعلم النبات سوى صلات بعيدة، ومن هنا نشأت زخرفة التوريق التي يطلقون عليها اسم الأرابسك، وكان الفنان يميل في زخرفة التوريق إلى الناحية الخطية فلم يلجأ إلى التمثيل الطبيعي أو الواقعي، وإنما اتخذ في أدائها سبيلاً آخر عرض فيه الفكرة في خطوط واضحة على أساس هندسي، فنراها تبلغ ذروة الغلو في التعقيد في المغرب والأندلس، وقد انتشر في فن العمارة الاسلامية نوعان من الزخرفة النباتية: الأول قوامه الغصن النباتي المتموج، والثاني قوامه الفروع المضفورة[1].

وهناك نوع ثالث من الزخرفة النباتية مثل مرحلة انتقالية بين هذه الزخرفة وبين الزخرفة الهندسية، ويتألف من خطوط قائمة تمتزج فيها المنحنيات، وتميز بهذا النوع أحد الأساليب الزخرفية بمدينة سامرا، فقد كان يقطع الخطوط القائمة عقود ومنحنيات، وقد انتشر هذا الأسلوب في العالم الاسلامي فتراه في مصر في الآثار الطولونية والفاطمية، ونراه في المغرب في

وأهم مراكزها في بغداد والموصل ودمشق والقاهرة وقرطبة وغرناطة، لم المدرسة الهندية المدرسة التركية.

(1)عبد العزيز سالم، اسرار الجمال في الفن الاسلامي ص ٩٨ – ٩٩

آثار بني زيري وبني حماد، كما نراه في أسقف جامع قرطبة، وفي قصر الجعفرية بسرقسطة.

أما الزخرفة الهندسية فقد تطورت في الفنون الاسلامية تطوراً عظيماً بفضل خصب خيال الفنان العربي المسلم، وتنوعت تنوعاً شديداً، فشملت جميع الأشكال المعروفة، مبسطة أو مركبة، متداخلة أو متشابكة [١]، وأصبحت تتمثل فيها كل أصول الجمال الفني من تكرار وتنوع وتشعع [٢]، وكان من أخص مميزاتها استخدام الشكل النجمي المتعدد الرؤوس، وأكثر هذه الأشكال شيوعا وقدما النجمة المثمنة الرؤوس. ولقد ظهرت الزخرفة الهندسية بادئ الأمر على استحياء في اللوحات الجصية التي تزدان بها نوافذ جامع أحمد بن طولون مصر والمسجد الجامع بقرطبة، ثم ساد استخدامها في مصر في القرن السادس الهجري في المحاريب الخشبية المتنقلة، وفي المنابر، وفي مصاريع الأبواب، وما لبثت أن أخذت طريقها في التطور منذ طليعة القرن السابع الهجري، وانتشرت في مجالات واسعة حتى غمرت الفنون الاسلامية من ب لاد فارس إلى الأندلس [٣] .

أما الزخرفة الكتابية فقد افتتن بها الفنان العربي، واتخذها أداة لإحداث التأثير الجمالي، وأصبحت هذه الزخرفة تتضمن سواء على الجدران أو على التحف كل معاني الجمال، ولم تلبث أن تطورت وتنوعت، ثم تداخلت معها الأزهار والفروع النباتية، "فتشعبت وتعقدت وتعانقت وطغت عليها الزخارف

---

(١)أحمد فكري، المدخل ص ٤٥

(٢)عبد العزيز مرزوق، الفن المصري الإسلامي، ص ٦٣.

(٣)عبد العزيز سالم، اسرار الجمال ص ١٠٠

حتى أصبح النظر يضطرب حائرة بين إبداع مظاهرها ومعانيها [1] "، وقد أثارت الكتابة العربية كعنصر زخرفي إعجاب رجال الفن في اسبانيا المسيحية وفرنسا، فاتخذوا من حروفها أداة لتزيين كنائسهم وتحفهم، فنجدها ممثلة في واجهة كاتدرائية نوتردام دي بوي، كما نراها على الأطباق الخزفية بمنيشه وبلنسية، ونراها كذلك مطرزة على ثياب الملك فرناندو الكاثوليكي.

ولا تخرج جميع العناصر الزخرفية في العمارة الاسلامية عن نوعين : الأول وهو النوع السابق الذي تحدثنا عنه ويستمد حليته من التصاق العنصر الزخرفي به، ويتميز هذا النوع بروعة توزيعه بحيث يجعل النظر مشتت، لا يقفه طويلا عند نقطة معينة، بل ينقله وثبة من نقطة الى أخرى، ويهيئ له جديدة إثر جديد، والنوع الثاني يستمد فكرته الزخرفية من عنصر البناء نفسه كالدعائم والعقود أو تيجان الاعمدة، فالدعائم قد تكسى بزخارف نباتية أو هندسية محفورة، والعقود قد تتناوب في س نجانها الألوان أو الزخارف، أو تدلى منها زخارف من المقرنصات، أو تبطن بالفسيفساء والأصباغ، أو تجزز اقواسها إلى فصوص، والتيجان قد تنحت فيها الزخارف النباتية نحت غائرة يظهر تفاصيلها، ويكسبها نوعا من التباين بين الظل والضوء، أو تزدان بزخارف من المقرنصات أو التوريقات. وهكذا تؤدي هذه العناصر وظائفها المعمارية في وضوح، وفي نفس الوقت تكتسب قيمة جمالية من حلباتها.

لقد كان الفنان العربي أيها السادة، سواء كان بناء أو مزخرفة، يحرص كل الحرص عند تزيينه لعنصر من العناصر المعمارية على أن يلفت الأنظار إلى هذا العنصر، ولذلك كان يحتفظ بأكثر الزخارف ثراء للعناصر الأساسية التي يود أن يحتفل بوظائفها، كالمحراب، وقبة المحراب، والمئذنة، وواجهة

---

(1)احمد فكري، المدخل ص ٤٨

المدخل، وتمدنا قبة المحراب بالمسجد الجامع بالقيروان، وهي إحدى روائع الفن الإسلامي في القرن الثالث الهجري بمثال بسيط ولكنه شديد التعبير عن الدور الذي تلعبه الزخرفة في إحداث التأثير الجمالي، فهناك ثلاث مناطق مختلفة التصميم تعلو الواحدة منها الأخرى: القاعدة المربعة، والعنق الأوسط الدائري، ثم الخوذة الكروية المضلعة.

وتتحول القاعدة المربعة إلى العنق الدائري عن طريق جوفات مقوسة محارية الشكل تحتل الأركان الأربعة لقاعدة القبة، فيتألف من ذلك طابق مثمن من ثمانية عقود، وتترك هذه العقود بين منحنياتها فراغة تشغله جوفات أخرى مقوسة صغيرة معقودة على درجات ثلاث، فتنقل الثمن إلى عنق يشبه الأسطوانة الدائرية ترتكز عليه الخوذة الكروية العليا. وتنقسم هذه الخوذة إلى أربع وعشرين ضلعة بارزة متفرعة من أعلى الرأس، وتحمل هذه الضلوع فصوصا عددها مثل عدد الضلوع (١) .

هذا المجموع الرائع يكتسب جماله من النظام الواضح في عمارته، وما يحدثه ذلك من تناسق ورشاقة واتزان (٢) على الرغم من بساطة المظهر الزخرفي الذي يفصح في يسر رائع عن تراكب المناطق الثلاث في القبة (٣). وقد تطورت هذه الفكرة المعيارية مع شيء من الأصالة والابتكار في جامع قرطبة، فتقاطعت الضلوع البارزة في القبة ف ما بينها، بحيث تركت فراغا مركزيا تشغله قبيبة مفصصة، وكسبت هذه الضلوع من أعلاها بحشو من

---

(١)عبد العزيز سالم، المسجد الجامع بالقيروان من كتاب مساجد ومعاهد ج ٢ كتاب الشعب رقم ٧٨ ص ١٧٤.

(٢)عبد العزيز سالم، اسرار الجمال ص ٩٣

(٣)احمد فكري، المسجد الجامع بالقيروان، القباب – عبد العزيز سالم، المسجد الجامع بالقيروان ص ١٧٤

البناء، وطبقت فيما بين الضلوع زخارف جميلة من قواقع ونجوم وفصوص[١]. وتعد هذه التشابكات العنصر الأساسي لنظام القباب القرطبية، وتعبر عن إدراك تام بأصول الجمال الناشئ من تشابك الضلوع وتقاطعها هندسياً، مؤلفة أشكالاً نجمية متناسقة تثير الاعجاب بجمالها، وروعة تكوينها. وقد أحس المسلمون بهذه القيم الجمالية، فعبر أحد مؤرخي العرب من القرن السادس الهجري عن تذوقه لهذا الجمال بقوله: "وظهور القباب مؤللة، وبطونها مهللة، كأنها تيجان، رصع فيها ياقوت ومرجان" [٢] .

وقد انتشر نظام هذه القباب القرطبية في اسبانيا وفرنسا بعد ذلك، ومنها استلهم الفنانون الفرنسيون فكرة قبوانهم القوطية، التي تعتبر مفخرة العمارة المسيحية [٣] ، ولكن القباب الإسلامية بحكم تطورها و محكم تحول الفنان

---

(١) E. Lambert, L'Architecture musulmane du Xe siècle à Cordoue et à la Tolede, dans : Gazette des Beaux Arts, t. XII. ١٩٢٥, PP. ١٤١ - ١٦١

عبد العزيز سالم، المساجد والقصور الاندلس، سلسلة اقرأ، عدد ١٩٠، ١٩٥٨، ص ٣٤ ومقاله عن جامع قرطبة في دائرة معارف الشعب عدد ٦١، ص ١١٠، وعدد رقم ٧٨ ص ١٧٦، وكتابه تاريخ المسلمين وآثارهم في الاندلس، بيروت ١٩٦٢ ص ٣٩٤.

(٢)المقري، نفح الطيب، ج ٢ ص ٩٠

(٣) E. Lambert, Les voûtes nervées hispanomusulmanes du XIe siècle et leur influence possible sur l'art chrétien, Hesperis, ١٩٢٨.

........., Les coupoles des grandes mosquées de Tunisie et d'Espagne au IXe et Xe siècles, Hesperis, t. XXI, ١٩٣٦.

........., Les origines de la croisée d'ogives, dans : Office des Instituts d'Archéologie et d'Histoire d'art No. ٨, ٩, ١٩٣٧, PP. ١٣١ ١٤٦.

L. Torres Balbas, La progenie de las primeras bovedas nervadas france- sas, Al-Andalus, Vol. III, ١٩٣٥, PP. ٣٩٨ - ٤١٠

أحمد فكري، المسجد الجامع بالقيروان، القاهرة ١٩٣٦.

جامع الزيتونة في تونس، مقال في مجلة الجمعية المصرية للدراسات التاريخية، المجلد الرابع، العدد الثاني، القاهرة ١٩٥٢.

المسلم بطبيعته من الاتجاه المعماري إلى الاتجاه الزخرفي، فقدت فكرتها المعمارية الأصيلة، واتخذت مظهرة هندسياً زخرفياً بحتاً، نراه بارزاً في أوضح صورة في قباب طليطلة، وفي قبة المسجد الجامع بتلمسان، وقبة المسجد الجامع بتازة. أما من الخارج فقد تأنق الفنان في تزيين قبته بالزخارف الهندسية وقوامها النجوم المتصلة أو الدالات أو الضلوع ويتجلى هذا النوع من القباب في آثار المالية بالقاهرة. أما المحراب فقد عنى به المسلمون عناية تفوق عنايتهم بعناصر المسجد الأخرى، فهو مركز جدار القبلة، وهو الموضع الذي يصلي فيه الإمام الصلوات الجامعة، ولذلك تركزت في حنيته وحول عقده كل أنواع النقوش والزخارف والأصباغ والفسيفساء، ورصعت طرزه بالكتابات القرآنية، التي تحيط بها التوريقات، فتحمل الناظرين من المصلين على التأمل والخشوع، كما تحرك مشاعرهم، وتثير إيمانهم، وتحدث في نفوسهم تأثيرا عميقة، فيستشعر المرء نفسه بعيدة عن نطاق الحقيقة، ويظل مستغرقة هنا للتطلع إلى ما وراء الحس في صلاة خاشعة مؤدياً لله فرضه، مقراً له بعبوديته حياله.

وتعتبر المئذنة من العناصر الهامة التي تتجلى فيها جمال النسب، ورشاقة التكوين، وقد تباينت أشكالها، وتعددت صورها، واختلفت مواد البناء فيها باختلاف مواطنها، ففي المغرب والأندلس احتفظت بصورتها المربعة التي اقتبستها من نظام المآذن السورية، وفي مصر اتخذت في مصر دولة المماليك الشراكسة طابعة مصرية قوامه ثلاث طوابق: الأدنى مربع، والأوسط مستدير أو مثمن، والأعلى مثمن تعلوه قبة مفصصة يقال لها المبخرة، أو تنتهي بجوسق

السيد عبد العزيز سالم: اثر الفن الخلافي بقرطبة في العمارة المسيحية بإسبانيا وفرنسا المجلة، العدد ١٤، فبراير ١٩٥٨، ص ٧٣ – ٨٩

مسحوب إلى أعلى [١]. ولا يخلو طابق من هذه الطوابق الثلاثة من الزخارف الهندسية المحفورة على الحجر، من خطوط متعرجة، أو دوائر متقاطعة، أو نجوم متشابكة، ويفصل بين الطابق والآخر شرفة تحملها مقرنصات على شكل خلايا النحل، أما في العراق فقد اتخذت المآذن النظام اللولبي أو المخروطي الذي تدور حوله مراق حلزونية كما هو الحال في الملوية ومنارة أبي دلف بسامرا، أو النظام الاسطواني الذي ينتهي من أعلى بقبة مضلعة أو مبخرة كما هو الحال في مآذن بغداد وكربلاء والموصل [٢] . وفي إيران والهند اتخذت المآذن أشكالاً أسطوانية تضيق أقطارها كلما ارتفعت الى أعلى، كمئذنة قطب منار بدهي، ومآذن ضريح تاج محل بأجرا. ومن أروع أمثلة المآذن الاسلامية مئذنة المسجد الجامع بإشبيلية المعروفة بالجيرالدا، التي تنطق عمارتها الصاعدة في إيقاع وزخارفها المحفورة في الأجر كالمحرمات، والموزعة في تعادل واتزان مع رقة وبساطة في تقسيمات رأسية، برشاقتها وسموقها واتجاهها الصعودي [٣] .

أما مدخل المساجد فكان متحف للفن الإسلامي بما يتضمنه من موضوعات زخرفية وتنميقات بلغت حداً عظيماً من الجمال والكمال.

وكانت مداخل المساجد تختلف في النظام المعماري باختلاف الزمان والمكان، ولكنها تتفق جميعها في عظمتها وجمالها باعتبارها مقدمات البيوت

---

(١)عبد العزيز سالم، المآذن المصرية، القاهرة ١٩٥٩، القاهرة مدينة المآذن مقال بالمجلة العدد ١٦، ١٩٥٨.

(٢)حسن عبد الوهاب، بغداد وآثارها الإسلامية، المجلة عدد ٢٠ ص ٨١.. نفس المؤلف: الآثار الاسلامية بالعراق، المجلة عدد ٢٣ ص ٧٤

(٣)السيد عبد العزيز سالم، لاجيرالدا، احدى روائع الفن الاندلسي، المجلة، العدد ٦ يونيو ١٩٥٧ ص ٤٥

الصلاة. وتمثل المداخل في مصر في عصر دولتي المماليك البحرية والشراكسة هذا الاتجاه أروع تمثيل، فهي تشغل عادة جانبا من جدار الواجهة العامة، وتنفتح في الجزء الأدنى من القطاع المستطيل المفرغ الذي خصص لواجهتها، وتعتبر واجهة المدخل بحق من أروع العناصر المعمارية في فن العمارة الاسلامية، فقد كان يكتنف قاعدة المدخل من كل من جانبه مصطبة من الحجر، وعلى جانبي المدخل طرازان من الكتابة النسخية يمتدان على خاصريه، ولهذين الطرازين وظيفة زخرفية مزدوجة، إذ أنها بوقوعهما في نقطة هامة من المجموع يربطان بين جانبي المدخل وواجهته البارزة، كما يربطان بين إطار الباب والاطار الخارجي الواجهة [١] ، ويتوج فتحة الباب عتبة من الحجر تتعاشق سنجاته في بينها تعاشقاً هندسياً رائعاً يولد الاحساس بوثاقة البناء، ويجعل هناك مجالا للزخرفة المعمارية البسيطة، ونلاحظ أن هذه السنجات المعشقة من بين الموضوعات التي تتجلى فيها عبقرية البناء المسلم وأصالته، فقد كان استخدامها معروفة في العمارة الرومانية ولكن أمثلته قليلة للغاية، وخالية في نفس الوقت من الجمال الذي ينعكس في المنتجات المعشقة في العمارة الاسلامية. وقد اقتبس البناء المسلم هذا العنصر من العبارة الرومانية، ولكنه لم يقتبسه بحالته، فقد استخدم خيال الخصب، ومشاعره الحساسة في تحويره وصبغه بصبغة عربية إسلامية يذوب فيها أصله، فعقد في صورها، وتنوع في أشكالها تنوع يشهد بالأصالة والابتكار. ويعلو العتب في العادة عقد مخفف للضغط يقوم عليه جدار رقيق تنفتح في وسطه نافذة مشبكة الأعواد، وظيفتها إنفاذ الضوء والهواء إلى أسطوان المدخل، وينتهي المدخل من أعلى بعقد ثلاثي الفصوص أو بنصف كرة مضلعة قد تستبدل بها جوفة تتشعع منها

---

(١) G. Marcais, Remarques sur l'esthétique musulmane, PP. ٥٥ - ٧١.

ضلوع مروحية بارزة، وتقوم هذه الجوفة الكروية على إفريز يتألف من صفوف عديدة من الدلايات المعروفة بالمقر نصات، وتعتبر زخارف المقرنصات أخص ما يتجلى فيه جمال الفن الاسلامي، وقد ظهرت المقرنصات لأول مرة في فارس في العصر الساساني على شكل جوفة مقوسة تحتل أحد أركان القاعدة المربعة للقبة، وكان دورها يقتصر على تحويل القاعدة المربعة إلى مثمنة ثم إلى عنق دائري تقوم عليه خوذة القبة [1] ، ثم شاع استخدام هذه الجوفات المقوسة في العمارة البيزنطية، ما انتشر استخدامها في العمارة الاسلامية في العراق في العصر العباسي، فاتخذت في مدخل باب العامة بقصر الخليفة المعتصم بسامرا المعروف بالجوسق الخاقاني، كما اتخذت في قبة الصليبية بسامرا، وفي قصر الأخيضر. ولكنها في كل هذه الأمثلة كانت مجرد جوفات مقوسة في أركان القباب، ثم تطورت في مصر في العصر الفاطمي، وتعددت حطاتها، وتزايدت تجاويفها، وتعقدت منحنياتها وخطوطها، واتخذت بالتدريج صورة زخرفية أبعدتها عن فكرتها الأولى التي اقتبست منها، وأصبحت تعبر بحت عن أصالة الفنان المسلم، وارتقاء ملكته الفنية، إذ أنها عندما تقوم بدورها الزخرفي تجذب إليها النظر، وتغمر النفس بلذة روحية، خاصة عندما تفنن المسلمون منذ القرن الثامن الهجري في تنسيقها، وتنوع أشكالها، وأسرفوا في استعمالها حتى أصبحت عنصرة معمارية وزخرفية هامة في تتويج المداخل إلى القصور والمساجد والمدارس، كمدخل قصر بشبك، ومدخل جامع السلطان حسن، ومدخل المدرسة الأقرطائية بطرابلس، وفي تزيين القباب، كقبة مدخل جامع الجاي اليوسفي، وقباب جامع الكتبة بمراكش، وجامع القرويين بفاس، وجامع إشبيلية. ثم بلغت المقرنصات ذروة تطورها في

---

(١)كمال الدين سامح، العمارة الاسلامية في مصر، القاهرة ١٩٦٠ ص ١٧٦

غرناطة في عصر بني الأحمر، فنراها في أدق صورها الهندسية في قاعة الأختين، وقاعة بني سراج بقصر الحمراء، كما نراها في بواطن العقود، وفي تيجان الأعمدة. وهكذا تؤلف العناصر المعمارية والزخرفية بواجهة المدخل بمجموعة متناسقة يثير الاعجاب بجماله، وتعادل أجزائه، ويجعل من الصعب انتزاع عنصر وإبداله بعنصر آخر، ففي ذلك تشويه للمجموع المتناسق، وإفساد لجمال التكوين [١] .

ولما كانت المداخل تحتل في أغلب الأحيان ركنا من الواجهة، فقد عمد البناء إلى إحداث نوع من أنواع الاتزان والتناسق في هذه الواجهة لأنه أدرك أن العين عندما تستقر على واجهة البناء فتجد الموضوعات التي تسترعي انتباهها موزعة على مسافات متساوية، يطرأ على ذهن المشاهد لها نوع من الانتشاء، يشبه ما تحدثه النغمات الموسيقية في النفس. ومن أروع أمثلة الواجهات الاسلامية واجهة المسجد الأقمر من العصر الفاطمي، وواجهة مسجد وضريح ومدرسة المنصور سيف الدين قلاوون، فقد ظهرت هذه الواجهة حلقة متصلة متزنة الأجزاء، تتناوب فيها العقود المدية، نظمها المهندس أو البناء كما تنظم القصائد الشعرية، إذ يبدو فيها عقدان صغيران فعقده كبير، وتتكرر هذه المجموعة مرة ثانية إلى أن تصل إلى واجهة المدخل، التي تقع إلى يسار الواجهة. وهذه العقود التي ذكرناها تعلو قطاعات مفرغة في البناء، تحدثها فيما بينها دعائم، هي امتداد لهذه العقود، وتنفتح في الأجزاء العليا من القطاعات نافذتان من عقدين توأمين يرتكزان على عمود مركزي، ونحن هاتين النافذتين نافذة أصغر حجماً يحوطها عقد مدبب، ويجري تحت النوافذ السفلى بطول الواجهة إفريز عريض من النقوش الكتابية

([١])عبد العزيز سالم، اسرار الجمال ص ٩٥

يضفي على البناء صفة الأفقية، ويربط بين أجزائه. وهناك إفريز آخر منبعج يجري تحت أرجل الدعائم، وفوق رؤوس التيجان في مستوى طنفها، وهذا الإفريز يؤكد صفة الأفقية في البناء كله[١] .

وعلى الرغم من اتباع معظم واجهات الآثار التي أقيمت تاريخية بعد مدرسة قلاوون النظام واجهة هذه المدرسة من حيث وضع المدخل الجاني ومن حيث الفراغات التوقيعية التي تقسم جدار الواجهة كله إلى تقاسيم بارزة تتناوب مع تقاسيم مجوفة، فأننا نلاحظ عدم تماثل هذه التقاسيم في جميع هذه الواجهات، فكثيرا ما تتشابه بعض العناصر فيما بينها، ولكن هناك كثير من الاختلافات الجوهرية التي لا تتبينها العين المجردة.

ولا تقتصر براعة البناء العربي في التنسيق والانسجام في توزيع الكتل والفراغات على نحو ما رأيناه في الواجهات، وإنما نجد هذه البراعة تنعكس في داخل البناء نفسه، ويتجلى ذلك بأروع صورة في فن بناء القصور، غير أنه لم يتبق لنا للأسف سليمة من القصور الاسلامية بصورتها القديمة إلا عدة قصور موزعة في أنحاء العالم الاسلامي، فقد اندثرت معظم القصور العباسية في سامرا و بغداد، والقصور الفاطمية والمملوكية في القاهرة ودمشق، والقصور الموحدية في مراكش و الرباط، وإذا كان قد تبقى من هذه القصور العديدة آثار دارسه، فإنها لا تعدو أن تكون جزءا من قاعة أو مدخلا بالواجهة، ومع ذلك فإن مظاهر التنسيق والانسجام تتمثل فيما تبقى من تلك القصور، فواجهة مقعد ماماي السيفي أحد أمراء السلطان قايتباي تتكون من خمسة عقود مفتوحة على الطريق تقوم على أربعة أعمدة رشيقة تربطها عند رؤوسها أوتار خشبية، كذلك تتسم دار المسناة أو المدرسة الشرابية التي

---

(١)عبد العزيز سالم، اسرار الجمال ص ٩٥

أسست في عهد المستنصر العباسي[1] بالتعادل والانسجام في الجمع بين الفراغ والكتلة، وبدقة الزخارف الهندسية الآجرية، والتناسق في التكوينات الزخرفية، ومجال المقرنصات التي تزدان بها العقود المطلة على الصحن، بنيقاتها المنقوشة نقشاً تتجلى فيه الدقة والاناقة والجمال [2] . ولكن قصور الحمراء بغرناطة تعتبر أكمل وأجمل مجموعة اسلامية وصلت إلينا في حالة سليمة، ففي قاعاتها وأروقتها التي تسبق تلك القاعات تتضح براعة الفنان في التوفيق بين الفراغ والكتلة، ويتمثل ذلك في رواق البركة الذي يسبق قاعة السفراء، إذ يطل على بهو الريحان ببائكة مؤلفة من سبعة عقود، يتوسطها عقد يزيد في ارتفاعه عن العقود الأخرى التي انتظمت على جانبيه في تناسق وانسجام يثيران الاعجاب. كذلك يطل على بهو السباع أربع' بوائك عقودها نصف دائرية مطولة، قائمة على عمد نحيلة رشيقة، وتعلو العقود شبكات زخرفية من المعينات الهندسية من أروع ما أخرجته يد الفنان المسلم، وقد نجح الفنان في تقسيم الكتل والفراغات الداخلية تقسيماً توقعياً محرك المشاعر، وهز النفس. والبهو على شكل مستطيل يبرز على جانبيه القصيرين جو سقان مقببان تحملها أعمدة توزع مزدوجة أو مفردة في تناسق بديع. ويتقاطع محورا البهو متعامدين وقد اتخذا شكل قناتين تلتقيان في مركز البهو بالفوارة المشهورة وتتألف هذه الفوارة من ثلاثة أجزاء: النافورة والحوض الأعلى ثم الحوض الأدنى وقد استدار تحته اثني عشر أسداً تمج المياه من

---

(1) ناجي معروف، المدرسة الشرابية أو القصر العباسي في قلعة بغداد، بغداد ١٩٦١ ص ٤ أثبت المؤلف أن هذا البناء بعكس ما ذكره الأستاذ مصطفى جواد من انه نصر انشاء الخليفة الناصر العباسي في نهاية القرن السادس الهجري، مدرسة تعرف بالمدرسة الشرابية وقد أخذ الأستاذ حسن عبد الوهاب بالرأي الأول.

(2) حسن عبد الوهاب، بغداد وآثارها الإسلامية، المجلة عدد ٢٠، ص ٨١

أفواهها، هذا التوزيع الرائع للبهو، يثير في النفس نشوة من روعة التقسيم وجمال التوزيع وتعادل النسب.

وإلى جانب القيم الجمالية السابقة نضيف قيمة جمالية أخرى أشد أثرة في إحداث النشوة في النفس وأكثر وضوحا، وهي براءة المهندس العربي في مزج المنظر الطبيعي بالعمارة، وهو أمر فاق فيه هذا الفنان غيره من فناني الشعوب الأخرى، ويتمثل الجمع بين العمارة والطبيعة في أقامه الطولونيون والفاطميون مصر، وما شيده العباسيون في العراق من قصور تتوزع فيها البرك والبساتين وتتخللها الحدائق والجواسق بين خضرة ومياه، إلا أن قصور الأندلس تعبر تعبيرا صادقا عن هذا الفن، ففيها كثرت المنيات والقصور والجنات التي تمتزج فيها الأبنية بالمنظر الطبيعي، وكتب التاريخ مليئة بالأمثلة على ذلك (١) .

ويعتبر قصر الحمراء أروع أمثلة العمارة الاسلامية التي يتجلى فيها هذا الفن بوضوح ففي هذا القصر وضع المهندسون خلاصة فنهم وعصارة ما وصلت إليه عبقريتهم، وجعلوه قصرة خيالية، تسبح في زخارفه وتنميقاته الأبصار، وتغطي جدرانه الرقيقة وتكسوها كما لو كانت أبسطة (٢) ، هذه

---

(١)يصف المقري المنية العامرية (ج ٢ ص ١١٥) وحير الزجالي بقرطبة (ج ٢ ص ١٦١) ومجلس الناعورة بطليطلة (ج ٢ ص ١٦٨) ومنية المنصور بن أبي عامر ببلنسية (ج٢ ص ١٧٩)، وقصر الشراجيب بشلب (ج ٢ ص ١٨٢) ومنية العيون (ج ٢ ص ١٨٩) ونصر مربيطر (ج ٢ ص ١٩١) كذلك وردت أوصاف كثيرة لقصور تتخللها برك وحدائق وجنات في كتاب الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة لابن بسام الشنتريني، من ذلك وصفه لقصر المأمون بن ذي النون بطليطلة (القسم الرابع مجلد أول ص ١٠٢ – ١٠٣)، ويصف الفتح بن خاقان كثيرا من قصور الطوائف (الفتح بن خاقان، قلائد العقيان طبعة مصر ١٣٢٠ هـ.)

(٢)عبد العزيز سالم، المساجد والقصور بالأندلس، ص ١١٢ – قصر الحمراء بدائرة معارف الشعب عدد ٦٤ ص ١٣٤. لا اتفق مع ي. هل مؤلف كتاب الحضارة الاسلامية في أن مسجد الحمراء

الزخرفة تعبر عن رغبة شعب بلغ ذروة التطور في التمتع بحاضره إذ كان لا يضمن مستقبله بسبب توسع حركة الاسترداد الإسباني المسيحي في قلب مملكة غرناطة، ولذلك اتجهت عبقرية الفنان الغرناطي إلى تشيد قصور يتمتع فيها المرء بحياة من الترف في نطاق طبيعي لا مثيل لجماله، ونجح في إحداث تأثير جمالي يصحب فن توزيع الخمائل والجنان ومزج العمارة بالمنظر الطبيعي، فجعل قصور الحمراء واحة خضراء تظللها الأشجار المتشابكة الملتفة، التي لا تتخللها أشعة الشمس المحرقة من تكاثف الظلال، وأجرى إليها المياه من الجبال المحيطة تنساب في جداول محفوفة بالأدواح بين الممرات المؤدية إلى القصر، فترطب نسماتها المنعشة الوجوه المحترقة، وتحمل المرء على أن يحيا لحظات في عالم مثالي لا يفكر فيه إلا في القصور التي لا يراها المرء إلا في الأحلام، ثم أقام بين القاعات أبهاء فسيحة توسطها بركة وبحيرات صناعية مستطيلة الشكل، ضفافها مطرزة بأشجار الريحان والزهور [1]. كبركة الريحان وبركة البرطال، ثم فتح في هذه

الصغير يفتقر كثيراً الى البهاء الذي يتجلى في سائر قاعات قصر الحمراء، وأن الفن الإسلامي كان في خدمة الأمور الدنيوية أكثر منه في الأمور الدينية (هل الحضارة العربية ترجمة دكتور إبراهيم أحمد العدوي القاهرة ١٩٥٦ ص ١٤٨)، صحيح أن الفن الغرناطي كان فنا دنيويا، فلم يكن بناء سلاطين بني الأحمر للمساجد إلا نتيجة للتوسع الاجتماعي الذي فرضته هجرة سكان المدن التي سقطت تباعا في ابدي النصارى، وحتى هذه المساجد كانت جدرانها تزخر بالزخارف التي تلهي المسلم م صلاله ولجمل من هذه المساجد استمرارا لقاعات القصور.

(١)عرف المسلمون في المغرب والأندلس نظام البرك والبحيرات الصناعية قبل انشاء قصر الحمراء بزمن طويل، فقد كانت القصر المأمون بن ذي النون بطليطلة بحيرتان صفت على ضفافهما تماثيل أسود مذهبة تمج المياه من افواهها موناكر شيش القطر أو سحالة اللجين (انظر ابن بسام، الذخيرة، القسم الرابع المجلد الأول، ص ١٠٢)، وكان لقصر المعتمد بن عباد بإشبيلية بحيرة كبرى ذكرها الفتح بن خاقان (قلائد العقيان طبعة مصر ١٣٢٠ هـ، ص ٨) كذلك اقام الخليفة الموحدي أبو يوسف يعقوب قصراً خارج باب جهور من أبواب اشبيلية عرف بقصر البحيرة لبركة كانت تجري اليها

القاعات نوافذ وقمريات [1] تطل على نهر حدرة **La Carrera del Darro** الذي تندفع مياهه أدني هذه القاعات في منظر من أروع المناظر الطبيعية، وإلى جانب قصر الحمراء أقيمت قصور أخرى أو منيات تحقيقاً لرغبة أصحابها في التمتع بالهدوء والاتصال الوثيق بالطبيعة، وكل شيء فيها بسيط في مظهره، قوي في تأثيره على النفس، فزخارف قاعاتها وتوزيع منظراتها ونوافذها، وإحاطتها بنطاق طبيعي خالص يهيئ للمرء أن يحس بنشوة جمالية لا نظير لها.

ولم ينس الفنان المسلم أن اللذة البصرية هي المصدر الأساسي للجمال، فكان يدرك كل الادراك ما الألوان من قيمة عظمى في إحداث التأثير الجمالي، فأفاض على عمله الفني ألوان زاهية انتقاها خصيصا لإحداث

المياه من قلعة جابر (راجع مدونة ابن صاحب الصلاة التي نشرها Antuna Melchor،P بعنوان: "Sevilla y sus Moriumentos arabes" الاسكوريال ١٩٣٠)

وفي المغرب كان لبني حماد في تلعنهم بالجزائر قصر يعرف بدار البحر الحمادي، وكان ببجاية نصر بناه بنوزيري، وجعلوا له بركة على حافتها أسود تقذف المياه من افواهها وفيها بقول الشاعر ابن حمديس الصقلي (المقري ج ٢، ص ٣٧)

وضراغم سكـنت عرين رياسة	تركت خرير الـــــماء فيه زئيرا
فكأنما غشي النضار جسومها	وأذاب في أفواهـــــها البلورا
أسد كأن سكونها متـــــحرك	في النفس لو وجدت هناك مثيرا

ولا شك أن البر والبحيرات الصناعية كانت تبعث في النفس حالة من الهدوء والراحة. وتد فطن بناة بيمارستان قلاوون بالقاهرة إلى أهمية البرك والفسقيات في علاج المرضى، فتولى الأمير علم الدين سنجر الشجاعي أمر عمارته، فأقام مارستانا بتألف من أربعة إيوانات بكل إيوان شاذروان وبدور قاعتها فسقية يجري اليها الماء من الشاذروانات، كما أجرى الماء في جميع قاعات البيمارستان (انظر المقريزي، الخطط، ج ٢ ص ٣٢١ – ٣٢٣، طبعة بيروت ١٩٥٩)

(١)القمريات هي نوافذ مفتوحة في غرفة مرتفعة بحيث تطل على منظر جميل تتمتع به نفس المشاهد وكثيرا ما تسمى هذه النوافذ أيضا بالشمسيات، وقد بقيت هذه اللفظة الاخيرة في اللغة القشتالية في الوقت الحاضر Ajimez

هذا التأثير، لعلمه أن قيم الألوان تختلف في إثارة الحواس، شأنها في ذلك شأن النغمات الموسيقية خافتة أو عالية، وشأن المقامات الكبرى والصغرى[١]. ففي زخرفة المساجد كان يحرص على كسوة المحراب، وجدار القبلة، وستجات العقود، وبنيقاتها، وبطون القباب، بشتى أنواع الزخارف من فسيفساء مذهبة بالفصوص والأصداف، على أرضية ملونة بألوان تخطف الأبصار، وتغشي العيون، ويتجلى ذلك في عقود وجدران الجامع الأموي بدمشق[٢]، وفي قبة الصخرة بيت المقدس[٣]، وفي الجامع النبوي بالمدينة[٤]، وفي المسجد الجامع بقرطبة.

أما المحاريب فكان يرصع جوفاتها بقطع الرخام الدقيقة والصدف، ويؤلف من مجموعها وحدات زخرفية هندسية أو كتابية، كما كان يكسو جدران المساجد من الداخل بوزرات الرخام الدقيقة التي يتعاقب فيها اللونان الأبيض والأسود، ويرصعها بالصدف في أشكال هندسية فائقة الجمال. أما الأبهاء فكانت تكسي بفسيفساء من الرخام المتعدد الألوان تتجلى فيه رسوم هندسية تستهوي القلوب بجمالها وبهائها. ويتمثل جمال الزخارف الملونة في المساجد والمدارس في القاهرة ودمشق وحلب في عصر المماليك، وفي

---

(١)سانتبانا، ص ١٠٠

(٢)يصف ابن جبير الفسيفساء التي أنزلت بجدران هذا الجامع فيقول: "وانزلت جدره كلها بفصوص من الذهب المعروف بالفسيفساء، وخلطت بها أنواع من الأصبغة الغريبة قد مثلت أشجاراً وقرعت أغصاناً منظومة بالفصوص ببدائع من الصنعة الأنيقة المعجزة وصف كل واصف، فجاء يغشي العيون وميضا وبصيصاً" ابن جبير، رحلة ابن جبير، طبعة بيروت ١٩٥٩ ص ٢٣٥، رحلة ابن بطوطة ط. بيروت ١٩٦٠ ص ٨٨).

(٣)رحلة ابن بطوطة، ص ٥٨

(٤)ابن جبير ص ١٧٢

مساجد الأندلس وقصورها في العصر الأموي وعصر ملوك الطوائف. ويعتبر محراب المسجد الجامع بقرطبة أروع أمثلة المحاريب في العالم الإسلامي، لما تضمنه من زخارف ملونة ومذهبة على أرضية الزجاج اللازوردي، وقد عبر أحد مؤرخي العرب في القرن السابع الهجري عن جمال هذه الزخارف وتعدد ألوانها بقوله: "قد قوس محرابها أحكم تقويس ووشم بمثل ريش الطواويس، حتى كأنه بالمجرة مقرطق، وبقوس قزح ممنطق، وكأن اللازورد حول وشومه، وبين رسومه، نتف من قوادم الحمام أو كسف من ظلل الغمام" (١) ، وتجلى عظمة الزخارف الملونة في قصر المأمون بن ذي النون بطليطلة، وهو قصر بناه في سنة ٤٥٥ هـ، وصنع في وسطه بحيرة، وجعل في وسط البحيرة قبة من الزجاج الملون المنقوش بالذهب، وأجرى الماء إلى رأس القبة بتدبير أحكمه المهندسون، فكان الماء ينزل من أعلى القبة على جوانبها محيطاً بها، ويتصل بعضه ببعض فكانت قبة الزجاج الملون في غلالة ما يسكب خلفها من المياه" (٢)، ويصف ابن حيان أحد مجالس هذا القصر وصفاً رائعاً ونوافذه المكسوة بالزجاج الملون (٣) ، رسمت عليها صور حيوانات وطيور بين

---

(١)المقري، نفح الطيب ج ٢ ص ٩١

(٢)المقري، ج ٢ ص ٦٩، ج ٦ ص ٨٥

(٣)يقول: "كنت ممن أذهله فتنة هذا المجلس، وأغرب ما قيد لحظي من بهي زخرفة الذي كاد يحبس عيني عن الترقي عنه إلى ما فوقه، ازاره الرائع الدائري بأسه حيث دار، وهو متخذ من رفيع المرمر الأبيض المسنون، الزارية صفحاته بالعاج في صدق الملاسة ونصاعة التلوين، قد خرمت في جثمانه صور البهائم وأطيار ذات ثمار، وقد تعلق كثير من تلك التماثيل المصورة بما يليها من أفنان أشجار وأشكال الثمر، ما بين جاد وعابث، كما تعلق بعضها ببعض بين ملاعب ومثانف ترنو إلى من تأملها بألحاظ عاطف، كأنها مقبلة عليه، أو مشيرة إليه، وكل صورة منها منفردة عن صاحبتها، متميزة من شكلها، تكاد تقيد البصر عن التعلي إلي ما فوقها، قد فصل هذا الازار عما فوقه كتاب نقش عريض التقدير، مخرم محفور، دائر بالمجلس الجليل من داخله، ند خطه المنقار أبين من خط التزوير، قائم الحروف، بديع الشكل، مستبين

أشجار[1] .

أما قصر الحمراء، ففيه أمثلة متعددة للزخارف الملونة، منها الأزر الزليجية التي تتعدد فيها الرسوم الهندسية الملونة، وتحبط هذه الازر بجمع الأجزاء السفلي من جدران قاعات القصر، و منها الزخارف الجصية الملونة التي تكسو الأجزاء العليا من القاعات.

وكذلك اقتبس الفنان المسلم من الفن البيزنطي واللومباردي ظاهرة تعاقب الألوان في العقود والحنايا لإحداث تأثير جمالي، ويتجلى ذلك في أقواس قبة الصخرة بيت المقدس، وفي جامع الزيتونة بتونس، وجامع قرطبة. وقد بالغ الفنان المسلم في استغلال هذا المظهر الزخرفي وأسرف في استعماله، فتراه يغمر مداميك البناء في الداخل والخارج، وفي الجدران، وعلى واجهات المداخل، ويتمثل ذلك في ضريح ومدرسة المنصور قلاوون بالقاهرة، وعلى واجهات المدارس الملوكية في القاهرة وطرابلس ودمشق، ثم فاض هذا النوع من الحليات المعمارية في بناء القصور فأقيم في عهد الناصر محمد بن قلاوون في كل من القاهرة ودمشق قصر يعرف بالأبلق اكتسب

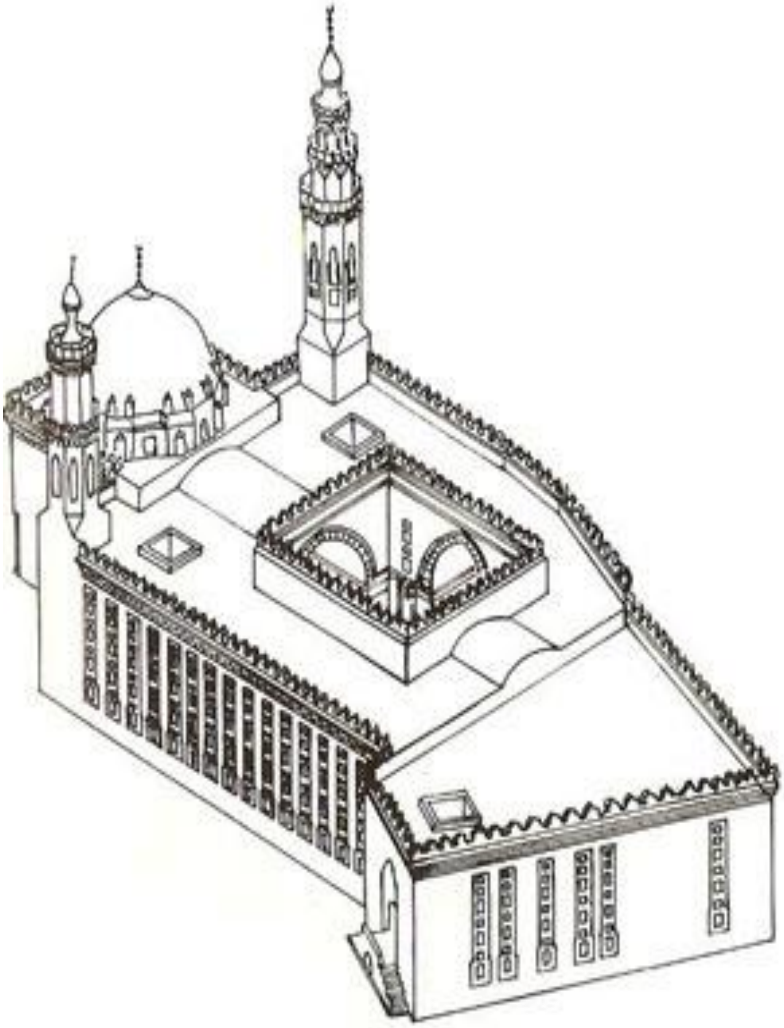
على البعد مرقوم كله بأشعار حمان، قد تخيرت من مديح مخترعه المأمون. وفوق هذا الكتاب الفاصل في هذا المجلس بحور منتظمة من الزجاج الملون الملبس بالذهب الأبريز، وند اجريت فيه أشكال حيوان وأطيار وصور أنعام وأشجار تذهل الالباب الأبصار" ابن بسام، الذخيرة، المجلد الأول ص ١٠٢ وما يليها.

(١)شاع استخدام النوافذ الزجاجية الملونة في العمارة الإسلامية، فالمسجد الجامع بدمشق كان به ٧٤ شمسية زجاجية مذهبة ملونة موزعة في عنق القبة الوسطى، وفي القباب الأخرى، وفي جدران الجامع (ابن جبير ص ٢٣٨): ويحتفظ ضريح ومدرسة قايتباي بالقرافة بمجموعة من النوافذ ذات الزجاج الملون (كمال سامح، العمارة المصرية ص ١٠٢) كذلك يحيط بجدران جامع المحمودية بالقاهرة مجموعة من النوافذ الجصية ذات الزجاج الملون (حسن عبد الوهاب، جامع السلطان حسن وما حوله، المكتبة الثقالية عدد ٥٦ ص ٣٨).

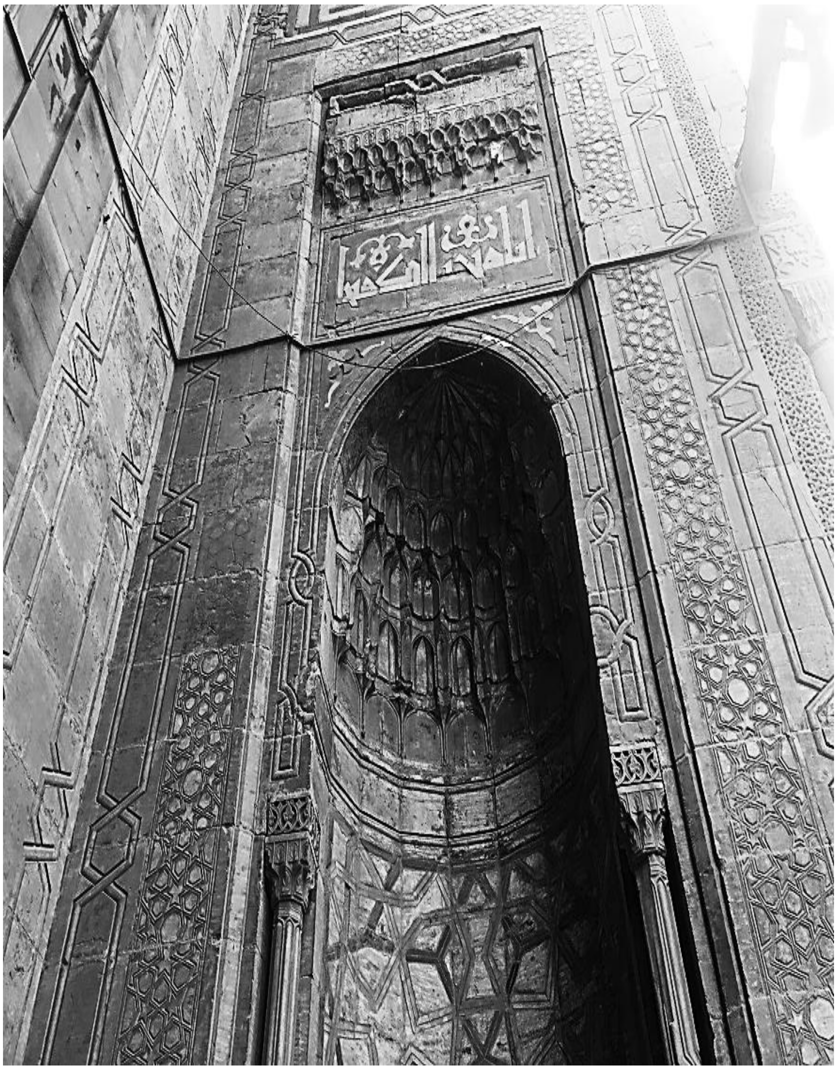
اسمه من التربيعات الشطرنجية التي غمرت كل عمارته.

هذه دراسة موجزة للقيم الجمالية في فن العمارة الاسلامية نتبين منها أن فنون الزخرفة كانت وسيلة توسل بها البناء المسلم التجميل عمارته، وهو على هذا النحو مزخرف بارع، عرف كيف يسخر الزخرفة التي افتتن بها في التعبير عن فكرة الاتزان في البناء، وفي توضيح دوره النفعي الذي يقوم به، وذاك بتجزيئه للمسطحات الكبرى إلى تقاسيم حشد في كل تقسيم منها ما يتلاءم وطبيعته، كما عرف كيف يجعل من هذ البناء عملاً فنيا يقيد الالحاظ في كل جانب من جوانبه ويحبس العين عن الترقي عن جزء منه، قبل أن تستكمل متعتها من جماله وروعته، الأمر الذي يشهد ببراعته الفائقة في إبراز مواطن الجمال في البناء الاسلامي ليتذوقه المشاهد ويحس بعظمته وجماله.

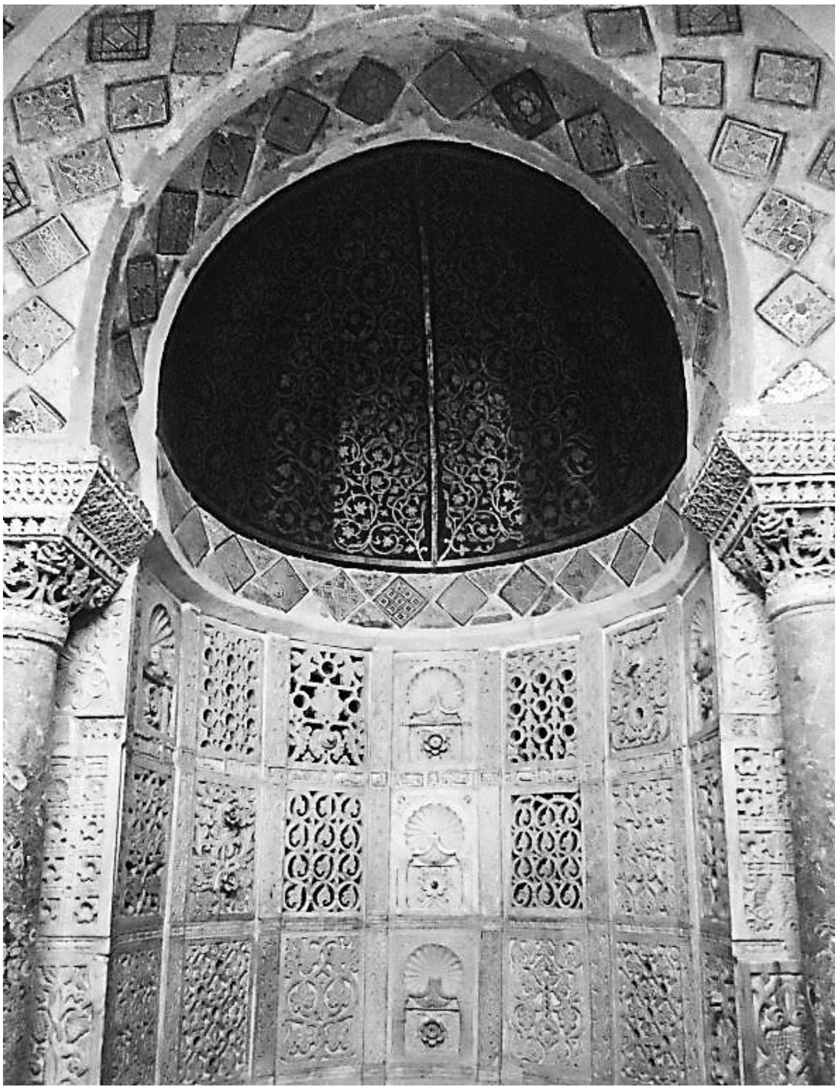
لوحات ملحقة بالبحث



مسجد السلطان حسن بالقاهرة



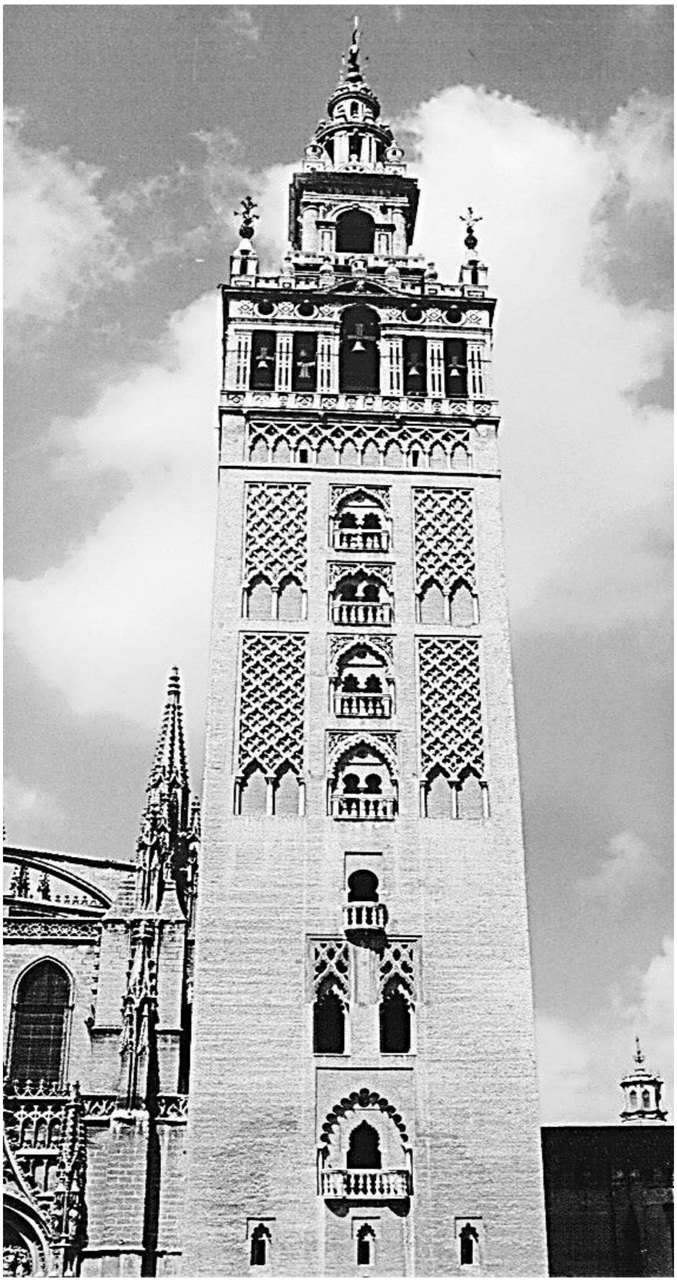
زخارف هندسية ونباتية بواجهة مدرسة السلطان حسن



قبة المحراب بالمسجد الجامع بالقيروان



زخارف المحراب بمدرسة المنصور قلاوون



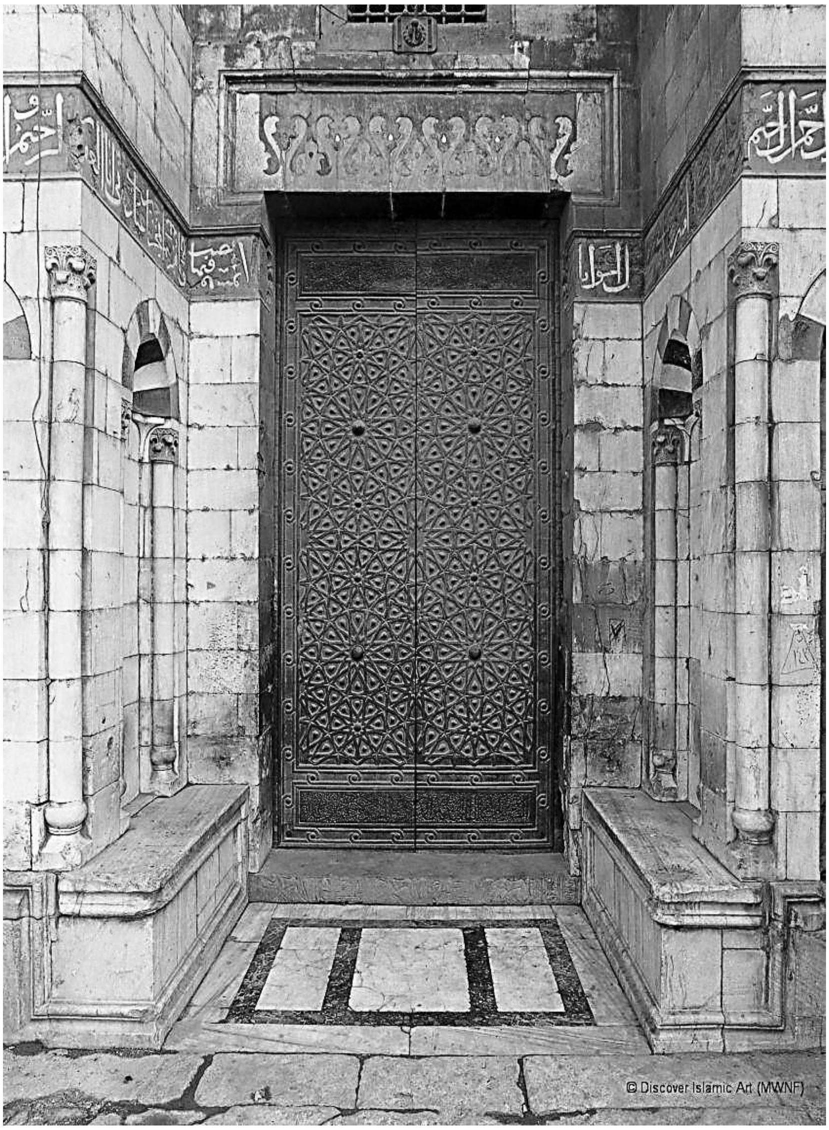
مئذنة المسجد الجامع بإشبيلية المعروفة بالجيرالدا



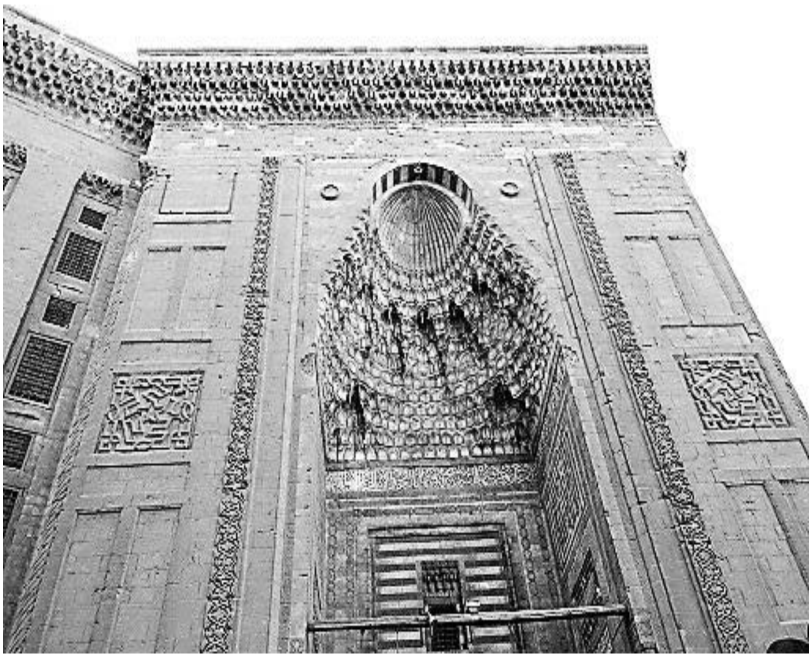
زخارف محفورة في الجص بالمسجد الجامع بسامرا



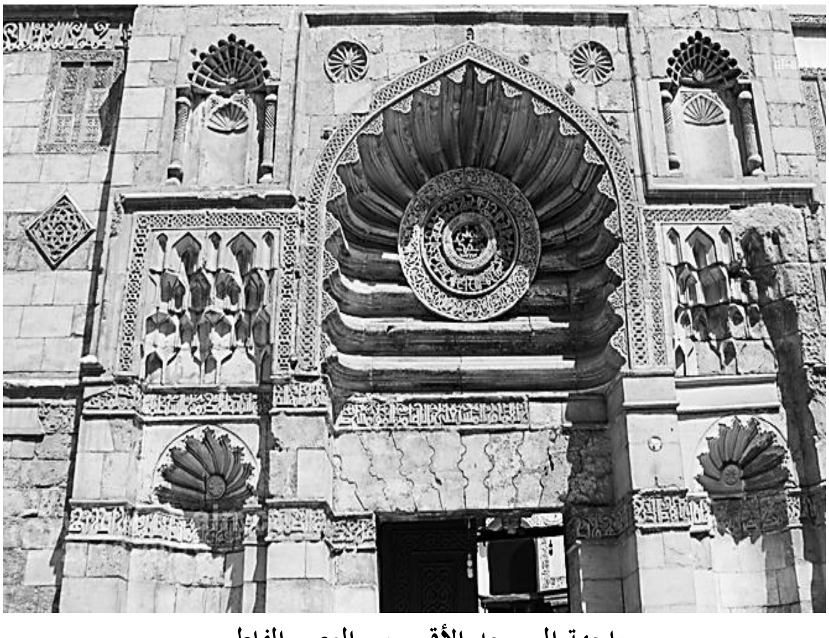
المئذنة الملوية بالمسجد الجامع بسامرا



القسم الأدنى من مدخل خانقاه بيبرس الجاشنكير



واجهة المدخل بمدرسة السلطان حسن



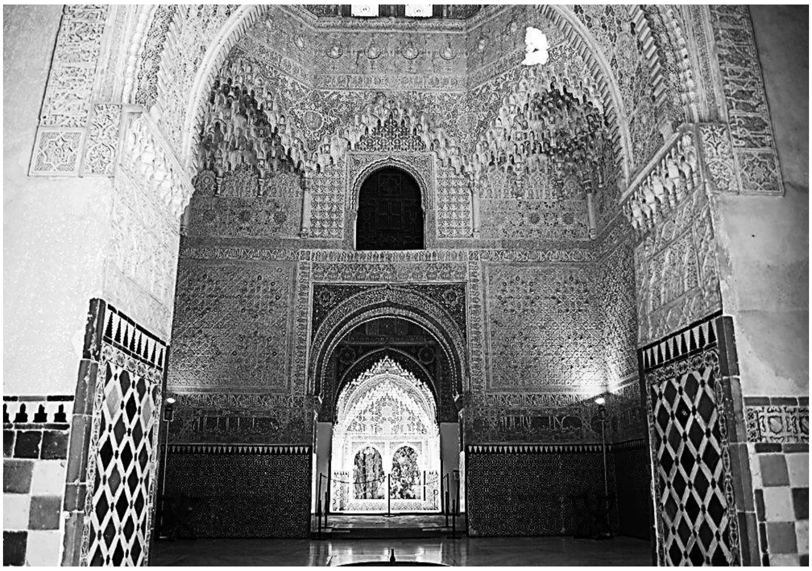
واجهة المسجد الأقمر من العصر الفاطمي



واجهة خانقاه بيبرس الجاشنكير



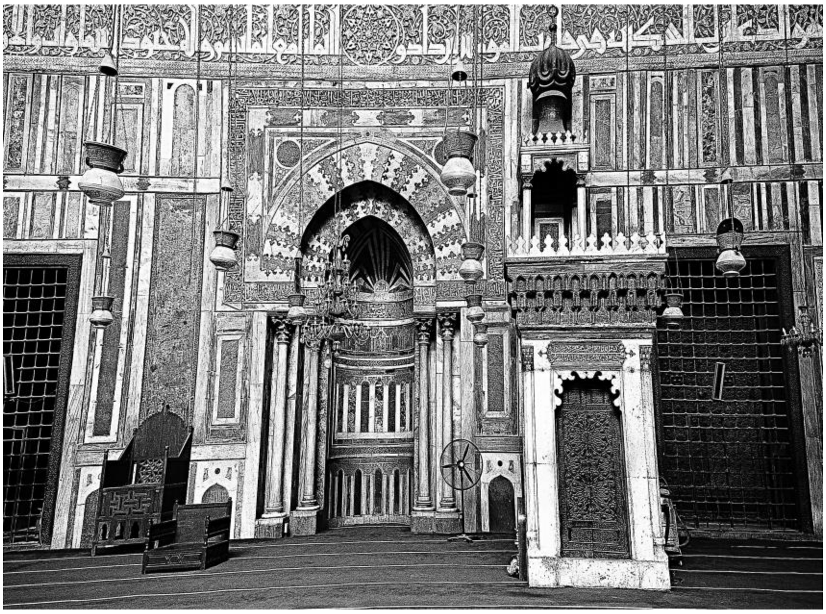
زخارف المقرنصات ببواطن عقود قاعة العدل بقصر الحمراء



الزخارف التي تكسو جدران قاعة الاختين بقصر الحمراء



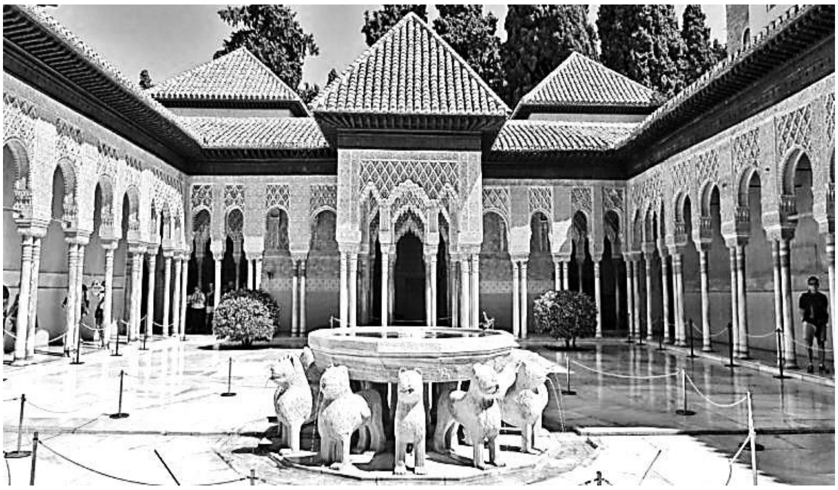
واجهة مسجد ومدرسة وضريح السلطان قلاوون في القاهرة



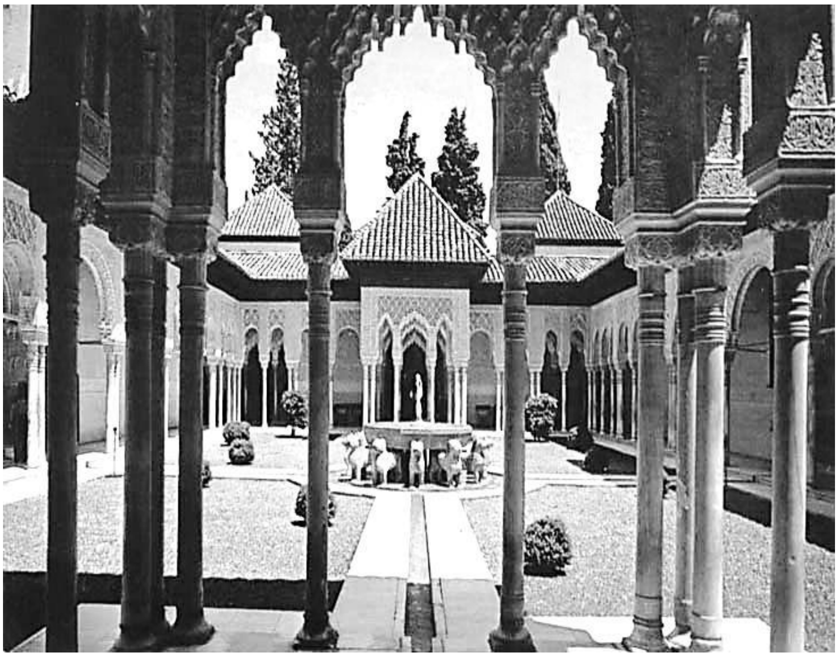
منبر ومحراب مسجد السلطان حسن



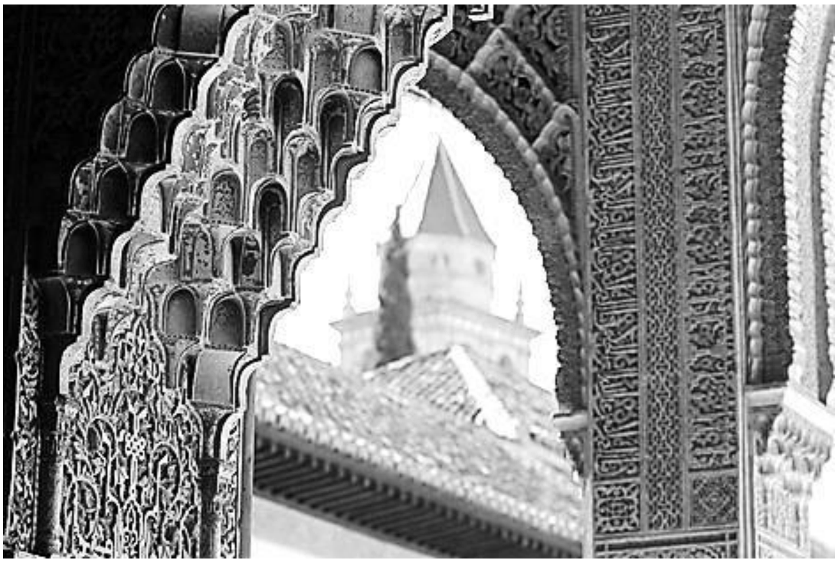
قبتا مدرسة وضريح سلار وسنجر الجاولي وترى القطاعات المفرقة بالواجهة



نافورة السباع بقصر الحمراء بغرناطة



البواتك المحيطة ببهو السباع بقصر الحمراء



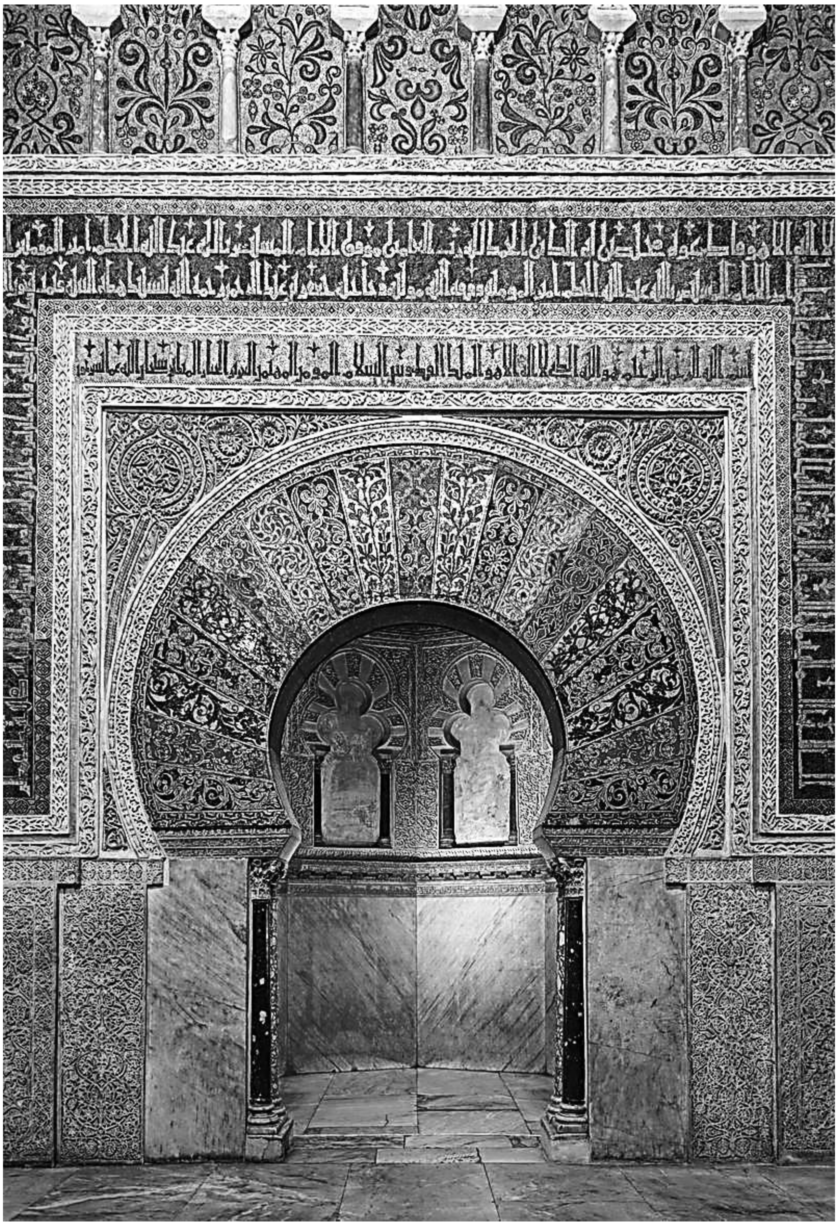
إحدى قمريات قصر الحمراء بغرناطة



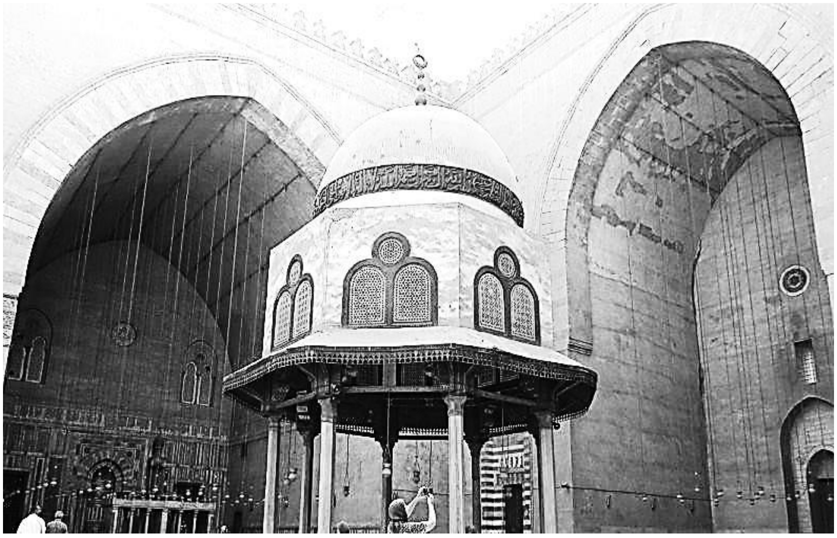
جانب من قصر جنة العريف بغرناطة



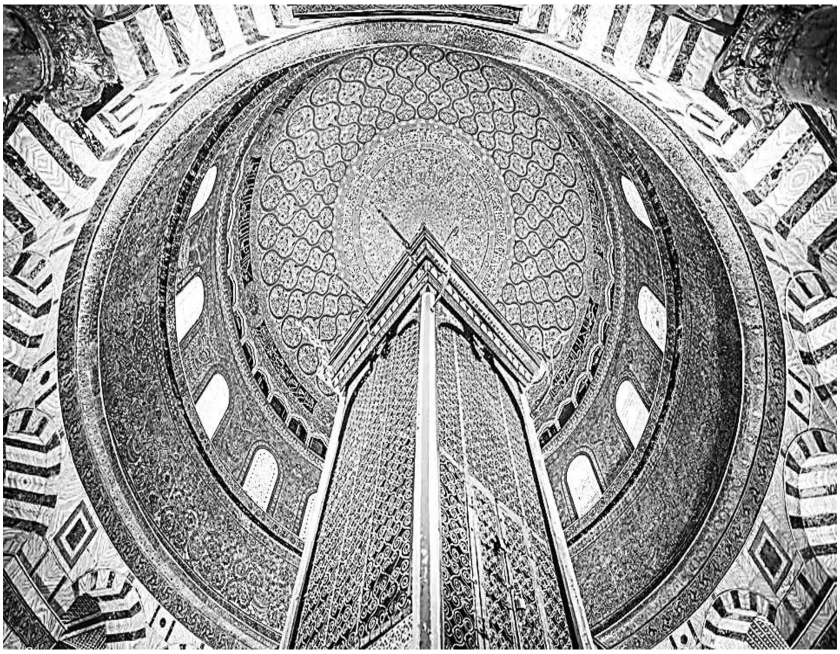
قمريات تطل على حي البيازين بغرناطة



محراب المسجد الجامع بقرطبة



زخارف الفسيفساء بصحن مدرسة السلطان حسن في القاهرة



زخارف العقود بقبة الصخرة

الفهرس